

# القاهرة

أدب • فكر • فن

الموقف من القومية  
أعزائي الراحلين .. معذرة  
النقد المقارن ونظرية الأدب  
قراءة في منهج ابن رشد  
إبراهيم اليازجى .. الناقد الأدبي  
الهلالي سلامة .. والفردوس المفقود  
الوداع يا بونابرت ..

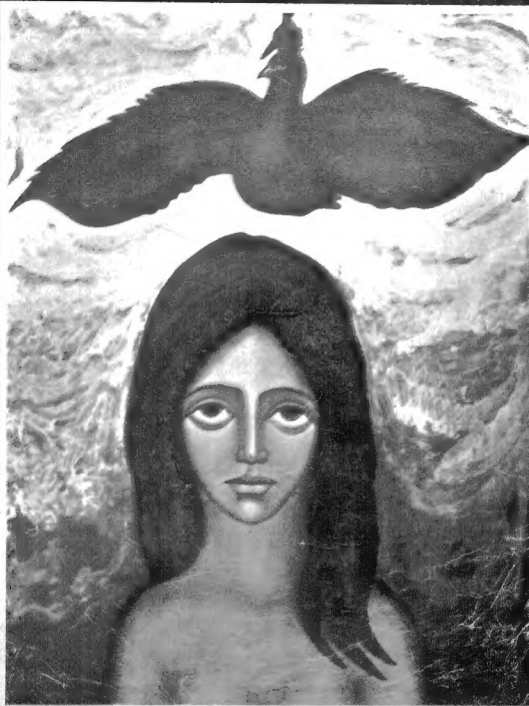


● للفنان محمود صبرى ●



● الثمن ٢٥ قرشاً ●

● القاهرة ● العدد الرابع والعشرون ● الثلاثاء ١٦ يولية ١٩٨٥م ● ٢٩ شوال ١٤٠٥هـ ●



● لوحة للفنان سمير تادرس ●

إهداء 2006

ورثة الكيمائي / محمد فاروق الفران  
الإسكندرية



Joint National Iden وعن طريق حب هذا الشكل القومي المشترك ، وعن طريق قوة هذه الفكرة القومية المشتركة تظهر « القومية » ، وهذا ما يتطور فيها بعد ليشكل « القومية الذاتية » National Self تكون لدى الأفراد فيها استمدادات ذاتية للانجذاب إليها . وحين تكون هناك أية موانع ، واقعية كانت أو خيالية ، تقف في طريق نمو هذه القومية الذاتية فإن هذه العواطف تلتهب من أجل إزاحة هذا المانع ، وتلك العاطفة هي الشيء الذي يطلق عليه اسم : القومية .

## الموقف من القومية

د. محمد عمارة

وكما نرى المودودي أن تكون « القومية السياسية » - الموجودة بالهند - قومية حقيقية . فلقد قطع بأن ظروف الهند - الحافلة بقوميات متعددة - تنفي أن تكون بها « قومية حضارية ثقافية واحدة » . . . ومن ثم فلا مجال للدعوة إلى بناء دولة قومية واحدة ، لأن القومية الحقيقية الواحدة غير موجودة بين عموم سكان الهند . . ومن ثم فلا يمكن قبول هدف حزب المؤتمر « الذي يتمثل في قيام دولة وطنية جمهورية [ ديمقراطية ] علمانية ، كما أنه لا يمكننا أن نحصل أو نستطيع سياسة التي ترمي إلى القبض على السلطات السياسية تدريجياً ، ومساعدة الحكاة لتكون لهم اليد الطولى على جميع أجزاء البلاد . . . »

فأعداء هو للقومية التي تستحق مقومات المسلمين الحضاريين ، لأنها « قومية سياسية فقط ، « وحدة حضارية بين الذين يطلب أن يعيشوا في دولتها الوطنية الديمقراطية . . . ولو كان الحال غير ذلك ، والهند قومية حضارية وثقافية واحدة ، أو لو أن المسلمين فيها أقلية لما عارض المودودي القومية . . . »

لقد عارضها لهذا السبب . . . أما الإنجليز فكانوا نظرياً مع القومية الواحدة ، لأنها جزء من فكرة حضارتهم . وحزب المؤتمر ، ذو الأغلبية الهندوكية ، والذي تسود فكرته مثل الحضارة الغربية ، كان مع القومية الواحدة ، ودولتها الواحدة ، بحكم المصلحة أولاً ، والفكر التفريري المتفق مع هذه المصلحة . . . ولقد كان المودودي صريحاً عندما وضع النقاط على الحروف ، وأعلن أن رفضه للقومية الواحدة ، ودولتها الواحدة قد نبع من الحرص على قومية المسلمين الحضارية كي لا تسقطها الأغلبية الثابتة للهناك ، وأن هذا السبب في الرفض خاص بظروف المسلمين الهندوس . . . فقال : « إن نظرية القومية التي أوردتها الغربيون إلى بلادنا كانت نظرية الوطنية اللاهوتية ، التي إذا اختلط بها مبدأ « القومية » أصبح تضيق على إيالة ، يحققنا على الأقل ، لأن بلادنا الهندية ثلاثة أرباع سكانها من غير المسلمين ، فقد جلسنا مبدأ « القومية » - على أساس الوطنية - بين أمرين : إما أن نرتد على أعقابنا عن ديننا الإسلام ، متحسين لديانتنا الجديدة ، أو نعيش في البلاد كافرين ، أي خارجين عن الوطن بموجب ديانة الوطنية والوطني . . . »

فالمفروض هو « القومية السياسية » ، لأنها ليست قومية حقيقية . . أي ليست قومية حضارية وثقافية . . . ولأنها مؤسسة فقط على وحدة الأرض -

والإعجاب والتفوق ، والذين يقدر بعضهم أحاسيس ومشاعر البعض الآخر ، ويتأثسون إلى عادات وخصائص بعضهم البعض ، والذين وجدت بينهم رابطة الدم والقلب نتيجة للتزاوج فيما بينهم ، ونتيجة لما بينهم من وحدة اجتماعية ، والذين يجرهم نوع واحد من الطل التاريخي . وباختصار : الذين يشكلون جماعة واحدة ، ووحدة متماسكة من الناحية الدينية والروحية والأخلاقية والحضارية الاجتماعية ، فلو ظهر بينهم التعصب القوي فلما يكون على أساس هذه القومية . كما أن من تضمهم هذه القومية ينمو بينهم فقط شكل قومي مشترك Joint National type وفكرة قومية مشتركة

لكن المودودي يرفض أن تكون هذه هي القومية التي تربط الناس برباط حقيقي « فهذه القومية ليست القومية على الإطلاق ! » . . . ذلك أن القومية الحقيقية ، عنده ، هي « القومية الحضارية » . . . إنها . . . « النوع الثالث من القومية . . ما يطلق عليه : القومية الحضارية أو الثقافية [ Cultural Nationality ] وتضم هذه القومية أناساً لهم دين واحد وأفكار واحدة ، يتصفون بصفات أخلاقية واحدة ، ويتفكرون في أهم شئون الحياة نظرة مشتركة ، مما يصنع مظاهر حياتهم الحضارية والثقافية بلون واحد . كما أنها تضم أولئك الذين يتحد لديهم ميول التصريم والتحليل ، والحب والكراهية ،



● قومية الإسلام . قومية حضارية ●

## في هذا العدد

الصفحات

### أدب

#### دراسات

- ( الحروب الصليبية في ألبان وليلة ) د. ناسم عبد قاسم ..... ٧
- ( النقد للفارن ونظرة الأدب ) د. ماري تيريز عبد المسبح ..... ٣٢
- إشباع
- ( حلم ... الخروج من دائرة الحب ... قصيدتان ) نائبي عبد الطيف ..... ١٢
- ( الجفاف ، قصة مصرية ) سليمان ليان ..... ٢٧
- ( بيضة الصباح والمساءرة قصة مصرية ) إبراهيم الحسني ..... ٣٠
- ( الكلمة ، قصيدة من الشعر الأسباني ) ..... ١٩
- ( الجنوب ، قصة من الأدب الأسباني ) ..... ٤٠
- خودخي لويس بوديخيس - ترجمة إيهاب بونس

### فكر

- ( المؤلف من القومية ) د. محمد حمارة ..... ٤
- ( قراءة مصرية في مروج ابن رشد ) مهدي بندق ..... ١٠
- ( إبراهيم الأبراهيمي الثالث الأدب ) أحمد حسين الطماوي ..... ٣٧

### فنون

- ( الوفاة يا يونانير ) د. أكلوية الحواري الحاضري ( هز الحلو ) ..... ١٦
- ( الحلال سلامة ومساءلة الرحلة للدموية ) حسن طيبة ..... ٢٠
- ( أمزاتي الراحمين ... مملوءة ... ٢٠ ) لاروق بسوي ..... ٢٤
- ( امرأة جالسة على كرسي واير ) د. عبد الغفار مكاوي ..... ٣٤

### كتاب

- ( أصوات وأصداء ) د. ماهر شقيق فريد ..... ٤٢

### أبواب ثابتة

- ( روية ) ..... ٣
- ( ويغي الشعر ) وليد منير ..... ١٢
- ( العودة للجلود ) د. أحمد حمتان ..... ١٤
- ( حكايات من القاهرة ) عبد النعم شمس ..... ١٥
- ( قراءة تشكيلية ) محمود الحنفي ..... ٢٣
- ( إنتاج تحت الأضواء ) شمس الدين موسى ..... ٤٤
- ( حوار مع القارئ ) ..... ٤٥
- ( فوتوغرافيا ) كمال الدين خليفة ..... ٤٦

### الملوحات الفنية

- ( الغلاف ) للفنان عمود صيري ..... ١
- ( لوحة ) للفنان سمير تادرس ..... ٢
- ( لوحة ) للفنان عبد الهادي الجزار ..... ٢٤
- ( لوحة ) للفنان سعيد العدوي ..... ٢٥
- ( لوحة ) للفنان كمال أمين ..... ٢٦
- ( باع السجاد ) لوحة للفنان جليلي ورماني ..... ٤٨

الوطنية .. ولأن أغليتها الهندوكية سظل ثابتة ، وفي الديمقراطية ، التي تحكم فيها الأغلبية الأقلية سيحيط الخطر بالقومية الحضرارية للمسلمين ... فالخطر والحقيقة أن المودودي مع القومية الحقيقية وضد الألقومية ؟!

● ويزيد من وضوح هذا التفسير ، الذي قدمته لراي المودودي في القومية إن كانت لا تزال ثمة حاجة لوضوح ؟! - أن الرجل لم يكن له اعتراض على نشأة القوميات في أوروبا ، عندما كان هدفها أن تصطب القوميات المختلفة حرية ممارسة حق سيادتها في أرضها بكافة الحقوق ، السياسية والتجارية والاقتصادية وغيرها ، بدلا من أن تكون أداة في أيدي البايوات والقبائصة ، ولتصفين باسم السلطات الروحية والزمنية ! ... حفظ كان اعتراضه على تطوره هذه القومية إلى الاستعلاء والقصداسة والإخضاع والمودودان ... ولذلك فهو يميز بين نوعين من القومية : الأولى : القومية غير العدوانية .. وذات المضمون والهدف التحرري .. وهو معها يؤيدها ..

والثانية : القومية العدوانية ، الأنانية ، المستغلة لغوها من القوميات والشعوب .. وهو ضدها .. ورفض لها ... وكلماته ، في هذا التمييز ، الذي لا يدع مجالا للشك في برامته عما ينسب إليه من عداوة للقومية ، بإطلاق ومن حيث المبدأ ، تقول : « أما القومية ، فإن أريد بها : الجشدية (Naunany) فهي أمر فظي لا نعارضه ، وكذا إن أريد بها انتصار الفرد لشعبه ، شريطة ألا يستهدف تحطيم الشعوب الأخرى ، وإن أريد بها حب الفرد لشعبه نحن لا نعارضه كذلك ، إذا كان هذا الحب لا يعنى معنى العصبية القومية العمياء التي تجعل الفرد يحترق الشعوب الأخرى ، وينحاز إلى شعبه في الحق والباطل على السواء . وإن أريد بها مبدأ الاستقلال القومي ، فهو هدف سليم كذلك ، فمن حق كل شعب أن يقوم بأمره ، ويتولى بنفسه تدبير شؤنه بلاده ..

أما الذي نعارض عليه ونعتبره شيئا مخفوتا نحاربه بكل قوة فهو القومية التي تضع ذاتها ومصالحها وريغاتها الخاصة فوق جميع الناس ومصالحهم وريغاتهم ، والحق عندما هو ما كان عتقا لخطاياهم وانحماضها ورفعة شياها ، ولو كان ذلك بظلم الآخرين وإفلال نفوسهم ..

إن المودودي لا يعادى القومية بإطلاق ، ومن حيث المبدأ .. فقط هو يعادى « القومية العدوانية » .. وبالتحديد فهو يعادى القومية الاستعمارية الأوروبية ، التي ذهبت لتستبد كل الهند ... ويعادى القومية الهندوكية التي سمت - على أساس وحدة الأرض والوطن - والتي لا تكون قومية حقيقية لسكان عموم الهند - سمت للسيطرة الأبدي على المسلمين في شبه القارة الهندية ...

فهل بعد جلاء مولف المودودي ، من قضية والقومية ، مجال لنقل بعض نصوصه التي عارض بها سيطرة الأغلبية الهندوكية على الأقلية المسلمة .. نقل



المودودي بين قومية الخلافة وقومية العرب المسلمة

## التصور الأول :

إن الشكل الصحيح والمائل لبناء دولة جمهورية - [ أي ديمقراطية ] - في بلد القوميات المتعددة هو :

أولاً : أن تقوم على مبادئ وأصول الاتحاد الفيدرالي الدولي International Federation وبعبارة أخرى : فهي ليست دولة أمة واحدة ، بل هي دولة اتحادية للأمم متعددة A State Of Federal Nations .

ثانياً : تتمتع كل أمة داخل هذا الاتحاد بالاستقلال الحضاري والثقافي Cultural Autonomy . أي تستطيع كل دولة أن تستخدم صلاحيات وسلطات الحكومة لإصلاح وتنظيم بيتها داخل دائرة حياتها الخاصة .

ثالثاً : أن يقوم نظام عملها ، بالنسبة للمعاملات الوطنية المشتركة ، على المشاركة المتساوية Equal Partnership . فيكون لكل منها استقلالها الذي تمارسه فيها يتعلق بعملاتها الخاصة ، ويتكسبها - أيضاً - أن تمارس عملاً مشتركاً لها يتعلق بالمعاملات المشتركة . ولعل هذا النوع من النظام الاتحادي ، فإن والإمارة أو السيادة - تنقسم بين المركز والأجزاء المتحدة . . . . . وبعد ذلك تواجه قضية الحكومة المركزية . . . . . ويجب أن يؤسس هذا النظام الحكومي المشترك ، بالضرورة ، على مبادئ الأنصبة المتساوية أو المشاركة المتساوية ، لأن هذا الاتحاد بين الأمم صاحبة والإمارة ، وليس نظاماً قائماً على حكم الحكومة الواحدة Unitary ونحصر بأمة واحدة .

## التصور الثاني :

إذا رفض هذا التصور للاتحاد بين أمة الهند ، فمن الممكن إيجاد تصور آخر ، وهو إقرار حدود جغرافية منفصلة لكل أمة من الأمم ، تستطيع أن تقيم فوقها دولتها الجمهورية - [ أي الديمقراطية ] - ، ويحدد فترة ٢٥ سنة أو أكثر أو أقل من ذلك لإحداث وإبدال سكانها ، ويكون لكل دولة استقلالها الداخلي بصورة متزايدة ، بينما يحفظ المركز الاتحادي بصلاحيات قليلة .

## التصور الثالث :

إذا رفض هذا التصور أيضاً ، فإنا نطالب في النهاية بأن تنصل ولايات القومية ، وتشكل اتحاداً لها بينها ، وهكذا يمكن للولايات الهندية أن تقيم لها اتحاداً منفصلاً ، ثم يشكل تحالف Confederacy بين هذين البلدين ، أو أكثر ، ويمكن التعاون بينهما بشروط محددة ، وذلك من أجل الأهداف السياسية ، مثل الدفاع والمواصلات والعلاقات التجارية . . . . .

تلك هي تصورات المودودي عن الحلول التي أراها للعلاقة بين القوميات الحضارية والثقافية في الهند الكبرى . . . . . وهي شهادة تبين أن الرجل وإن حارب والقومية السياسية ، المنفردة إلى الوحدة في الأصول والكونات الحضارية للقومية ، فلقد ناضل في سبيل وحل القومية للقوميات الحضارية . . . . . ولم يكن أبداً صاعداً للقومية . . . . . كما حسب ويجب بعض الإسلاميين . . . . . هذا عن الشبهات التي علقت بفكره القومي . ●

تقواه هذا نقراً قوله : وإن إقرار واستمرار الحياة القومية للمسلمين يستلزم ، بالضرورة ، ما يمكن أن نطلق عليه ، بالمصطلح السياسي الحالي : «دولة داخل دولة» . إن الدعائم التي يقوم عليها مجتمعهم لا يمكن أن تظل راسخة ثابتة طالما لا يوجد في مجتمعهم قوة حاكمة ، وهدية حاكمة . . . . . خاصة بهم . . . . . ولا حرج في أن تتألف أمة الهند الأخرى هذا النوع من الاستقلال ، أو الحكم الذاتي ، في سبيل الحفاظ على مصالحها القومية الخاصة . وبعد أن تحصل جميع الأمم داخل الهند على مثل هذا الاستقلال ، أو الحكم الذاتي ، فإن نظام الحكم المشترك يمكن أن يحقق داخل الهند بطريقة سليمة . . . . .

أما نوع العلاقة بين هذه القوميات ، المستقلة ذاتياً ، في دولة لكل منها داخل الدولة ، أي نوع والدولة الجامعة ، فلقد طرح المودودي حوله ثلاثة تصورات هي :

- ١ - الاتحاد الفيدرالي . . . . .
- ٢ - أو قية القوميات في مناطق محددة جغرافياً ، مع إحداث إبدال سكانها ، خلال ربع قرن أو أكثر ، يصبح تزايد استقلال (الدولة) وتقليل صلاحيات والمركز . . . . .
- ٣ - أو انفصال الولايات الإسلامية واستقلالها وانفصالها . . . . . وكذلك الولايات الهندوكية ، مع إقامة وتحالف ، وتعاون ، بينها . . . . .

وهي تصورات مؤسسة على الحيار القومي ، طرحها الأستاذ المودودي ، فقال : إن وأماناً الآن ثلاثة تصورات لتشكيل مستقبل الهند :

هذه النصوص ، ليعارض بها نفر من الإسلاميين والقومية العربية ، التي تصل نسبة المسلمين بين سكانها إلى قرابة الـ ٩٥٪ من مجمل هؤلاء السكان ١٩ . . . . . وهي القومية التي وصفها الشيخ حسن البنا فقال : «إن هذه الشعوب الممتدة من الخليج إلى المحيط كلها عربية ، تجمعها القومية ، ويوجد بينها اللسان ، وتؤلفها الوضعية المتناسقة في ردة من الأرض واحدة متصلة متشابهة لا يحول بين أجزائها حائل ، ولا يفرق بين حدودها فارق . ونحن نعتقد أننا حين نعمل للمروية نعمل للإسلام ، ولغير العالم كله . . . . . لأن يقوى الإسلام بغير اجتماع كلمة الشعوب العربية ووحدها . . . . . فالعرب أمة الإسلام الأولى وشعبه المتميز . . . . .

وهل من الأمانة أن تأخذ نصوص الأستاذ المودودي في قومية الهندكة لتتصافى بقومية العرب المسلمة ، بأغلبية سكانها الساحقة ، وبالتالي تكوين النقيض الإسلامي الذي هو حضارة العرب أجمعين ١٢ .

بل إننا إذا فحينا نستقرى هو الحل الذي قدمه الأستاذ المودودي لمستقبل الهند بقومياتها المتحدة ، وللملاحة بين القومية الإسلامية وغيرها من القوميات التي تعيش في شبه القارة الهندية ، فسنجد المودودي قد قدم هذه المعطلة (حلاً قومياً ١٩) . . . . . لقد طلب لكل قومية واستقلال ذاتياً ، تمارس في ظل حقوقها القومية وتنميتها في إطار دولة داخل الدولة الاتحادية ، التي تظل هذه (الدولة) القومية جيماً . . . . . فهو وحل قومي ، ترسم معالمه التمايزات القومية في شبه القارة الهندية . . . . . ومن كلمات المودودي ، أي صاغها

هذه الحكايات على حدة ، لأن مصدر استيحاءها واحد هو الحروب الصليبية ، كما أن تحليلنا لكل حكاية لا يقصد منه هذا التناول الجزئي ، بقدر ما نقصد أن نرصد المضامين والدلالات داخل هذه الحكايات الثلاث جميعا .

على أية حال ، فإن حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » تبدأ بحكاية فرعية تعقيدية مؤداه أن شابا مليحا هو نور الدين ، قد انحطأ في حق نفسه وشرب الخمر بالقدر الذي جعله يعتنى على أبيه الذي كان تاجرا كبيرا جليل القدر . وانقسم التاجر لقطعن يد ابنه . . . . . وهكذا هرب على نور الدين ليلدا حكايتها .

هرب نور الدين إلى ساحل بولاق ( ميناء القاهرة البحرية ) في تلك العصور ) حيث رأى مريكا تستعد للسفر إلى الإسكندرية . . . . . وتجري أحداث الحكاية لتجمل بطلنا ينظر في دكان عطار من معارف أبيه قد نزل في ضيافته ، وإذا بأعجمي قد أبل على السوق وخلقه في بقلته جارية . . . . . كأنها بلطية في فسقية ، أو غزالة في بركة يمرح به يجمل الشمس الضية ، وعيون بأبله ويعود عاجية ، وأسنان لؤلؤية ، ورجن خماسية ، وأعطاف مطوية ، وستيان كاطراف لية كاملة الحسن والجمال ، ورشقة اللد والاعتدال . . . . . تكلم على مريم الزنارية بقلته حكايتها .

والحكاية تقول إن مريم هذه كانت بنت ملك أفرنجية وتصفت أفرنجية هذه بأنها مدينة واسعة الجهات ، كثرة الصنائع والخرايب والبيات ، تشبه مدينة القسطنطينية ، ومن المثير حقا أن الخيال الشعبي يصور أفرنجيون بأنهم من مدينة اسمها أفرنجية ، ولأن أشهر مدن الحضارى عندهم أنك ذلك هي مدينة القسطنطينية فلا بد أن تكون لكل مدينة يريدون إضفاء بعض الأهمية عليها بعض صفات مدينة قسطنطين . أما من سبب قدوم مريم إلى الإسكندرية فالراوى يقول إنها كانت قد مرضت مرضا شديدا فقلدت على نفسها إذا عوليت أن تزور الدبر القلال الجزيرة القلاية . . . . . فلما عوليت ذهبت في مركب ولكن مركاب المسلمين استولت على المركب وأبوهو بما فيه ، ومن فيه في مدينة القيروان ولما اشتراها الأعجمي جاء بها إلى مصر . . . . .

وسين أراد التاجر الأعجمي بيعها على الدلال الذي أخضعها إلى وسط السوق وبدأ يتأذى عليها ، ولكن الدلال فشل في بيعها لقله أدها . وربما يكون القاص قد أراد أن يبين أحوال أفرنجية وتربيتهم لئلاهم . . . . . وفي ظل هذا الصدد يجب أن نلاحظ ما ذكره أسامة بن منقذ من اعتراضات على أخلاق الفرنجة وسلوكيات المرأة الفرنجية .

وعندما يقف على نور ليشارك في عملية الزنايدة تقع المرأة في حبه فيشتريا بألف دينار وفي الليلة الأولى يعرف أنها جارية من الإفرنج ، ويتأذى مريم في صناعة زنايتها لبيعها في السوق لكي لية ويسترد بذلك ما دفعه من أموال ثمنها لها .

ومن المهم هنا أن نلاحظ كيف تصرف الخيال الشعبي في أحداث الحكاية بحيث يجعل بنات ملوك

# الحروب الصليبية في ألف ليلة وليلة

## دراسة في تأثير الحروب الصليبية على أوجدان الشعبي

د. قاسم عبده قاسم

أن ذات الدواهي ألبيت أصحابها زى التجار لخدا ع المسلمين ، وأعلت لهم كتابا بالألمان من أفرديون ملك قسطنطينية ، التي كان لها دور هام في تجارة ذلك الزمان ، وكان من أهم عوامل تحويل الحملة الرافية إليها . وتبر الحكاية هذه الحديفة بأن « . . . التجار عمار البلاد وليسوا من أهل الحرب والفساد . . . . . كما تحدث الراوية عن تجارة الكتانة في عكا ، وهو أمر أكده ابن جبير حين لاحظ أن أهل الحرب مشغولون بحربهم ، وأهل التجارة تلهيهم بتجارهم . كذلك أشارت الحكاية إلى بعض التأثيرات الثقافية الحيون أوربت قصة تعلم شواهد ذات الدواهي العلوم الإسلامية ومذاهبها حتى تتكرر في صورة أحد أولياء الله .

هذه الاتجاهات مجتمعة قتل الأطار الكامل للتفاعل الحضارى بين الشرق الإسلامى والغرب الكاثوليكى في فترة تصادمها العسكرى في الحروب الصليبية ، ولكن التبرير الشعبي عن هذا التفاعل جاء نالية لحاجات العقلية الشعبية ، أو العاطفة بانجهاهاها النفسية التوضيحية ، والتي يمكن أن تصفها أحيانا بالفروية . .

والحكاية الثانية من حكايات ألف ليلة التي تشور حول الحروب الصليبية هي حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » وهي حكاية تستمر على مدى سبعين لية هي تبدأ من الليلة الخامسة عشرة بعد الثمانائة ، وتوتمر حتى الليلة الرابعة والثمانين بعد الثمانمائة ، وعلى الرغم من أن كل حكاية من حكايات ألف ليلة التي تدور حول الحروب الصليبية قد أنشئت في زمن معين لزمان نشوء الحكاية الأخرى ، كما أنها تطورت على نحو خاص بها ، فإننا لا يمكن أن نتناول كلا من

يقول أسامة بن منقذ عن شجاعة الصليبيين . . . . . سبحانه الخالق البارى ، إذا خير الإنسان أمور الفرنج سيح الله تعالى وقدمه ، ورأى فيهم فضيلة الشجاعة والقتال لا غير . . . . . هذا الراى الذى يطرعه أسامة يشاركه فيه عدد كبير من المؤرخين المسلمين نذكر منهم على سبيل المثال « جاء الدين بن شداد صاحب سيرة صلاح الدين ، وأبو شامة ، وابن القلال . ولكن حكايات ألف ليلة التي تدور حول الحروب الصليبية لا تترفع لم بالبساطة والشجاعة ، أو هي على الأقل تعلمهم في مستوى أدق من المسلمين هذا الخصوص .

ولكن هذا التجاوز عن الحقائق التاريخية لحساب الخيال الفنى لم يمنع بعض التفصيلات التاريخية من التبريد إلى نسج حكاية « الملك عمر النعمان وولديه شركان ورسو المكان » فالحكاية تشير إلى التشرزم السياسي في المنطقة العربية زمن الحروب الصليبية ، حينما تنطرق إلى حكاية فرعية يطلها « سليمان شاه » الذى يجزى حروبيا ضد المسلمين بشكل يجعلنا نلترجع صدى المنازعات بين الأمراء المسلمين من السلاجقة وغيرهم . ومن المهم أن نشير إلى أن اسم « سليمان شاه » هو اسم حقيقى لأمبر سلجوقى عاش قبل تحرير القدس على يد صلاح الدين وحدثنا عنه ابن الأثير في حوادث سنة ٥٥٥ هـ ودون نشاطاته العسكرية في المنطقة ما بين الموصل وحمدان . . . . .

كذلك نعمل هذه الحكاية أحداثا فرعية بعضها يعمل اتجاهات اجتماعية/جنسية مثل حكاية عزيز وعزيزة وبعضها يدل على النشاط التجارى ومدى ما كان التجار يستمتعون به من حصانة وحماية نظرا لانتمائهم الحكائين بالتجارة باعتباره موردا أساسيا لها . فقد ذكرت الحكاية

الفرنجي يقنع في حب الرجال من المسلمين ، ثم يقاتلن كسومين في سبيل أحبابهم من المسلمين ، ففي الليلة الثامنة والتلاتين بعد الثمانيات تخبرنا أن مريم الزنارية تحذر حبيها على نور الدين من ... رجل أفرنجي أعور العينين وأهرج الرجل الشمال ، وهو شيخ أغبر الوجه مسلح الخيصة ... هذه الأوصاف للعدو الفرنجي الذي عاث في الأرض العربية فسادا على مدى قرنين من الزمان . وهذه الحكاية تعمل كثيرا من هذه المواقف التي تتبدى فيها الكراهية الشعبية للعدو الصليبي واضحة جلية ..

وعلى الرغم من تحميل مريم الزنارية لعلل نور الدين ، فإن هذا الإفرنجي مر على السوق ومعه سبعة من الفرنج ، ورأى المنديل الرائع الذي صنعتته مريم لحبيها ، وبعد الحاح وبغضل وسائط التجار يشتري الفرنجي المنديل من على نور الدين بالكاف دينار . ومن اللافت للنظر أن الحكاية تحدثت هنا عن الفرنجي بقولها « الإفرنجي الملعون عدو الدين » والحقيقة أن المصادر التاريخية العربية التي تناولت فتره الحروب الصليبية تتعامل مع الشخصية باعتبارها شخصية « عدائية عدوانية » من جهة واعتبارها شخصية « كاذبة » من جهة أخرى وتتحدث هذه الحقيقة واضحة جلية من خلال المبادرات التي ترد كثيرا في ثانيا هذه المصادر ، والتي تصف الصليبيين « بالفاكر » « تارة وبأنهم « العدو المخلد » تارة ثانية ، وبأنهم « الإفرنج الملعون الله » تارة ثالثة . ومن الطبيعي تماما أن تتعامل المصادر التاريخية العربية مع الشخصية الصليبية من منطلق عدائتي ، وهي في هذا تمسك لتشاعر التي خلفها العدوان الصليبي في وجدان الناس في العالم الإسلامي . وهذا ما تمكنه بصرامة حكاية « على نور الدين ومريم الزنارية » التي تتسم من الشخصية الصليبية بالشكل الذي يوافق العقليّة الشعبية . فالفرنجي ، ملعون وعدو الدين ، وهو أيضا دميمة الخلقه بشع المنظر ، كما أنه يعمل أخط الأخلاقيات ويتحمل بأبشع فزروب الحسة والمكر والحداق في معاملاته البوية . فهو يتحلى حتى يسكر نور الدين ويشتره على الجارية بعشرة آلاف دينار ...

هذا الفرنجي الأعدو ، هو أعظم وعداء ملك أفرنجي وقد أرسله ليقتصر خبر ابنته ، وقد عرف أمرها من المنديل . وفتحت في زكي التجار مستغلا حرية التجارة بذلك ، حتى تمكن من شرائها بأعلى من نور الدين . وهذه إشارة تعمل على إضفاء اللطيفة التي أوردتها المصادر التاريخية من استمرار حركة التجارة بين المسلمين والصليبيين على الرغم من التصادم العسكري بينهما وهذا ما أشرنا إليه من قبل عند تحليلنا لمضمون حكاية الملك صخر النعمان .

على أية حال ، نقول الحكاية إن عليها نور الدين حين أفاق من سكره ظل يكي على فراق حبيته ، ولم يستطع على فرأها صبرا ، فسافر وادها ... ولكن الفرصة هاجرا للمراكب وأخذوا وكنياها وبينهم نور الدين وعرضوه على ملك أفرنجية ... وتصور الأحداث بحيث يلتقي الظل المسلم بحبيته الفرنسية . ويعمل



الملك الصليبي والفرق السياسي بين الزنارية والفرنج

عددا ضخما من الأسرى من أهل المدينة وكميات هائلة من البنيات والبضائع المسروقة .

لا شك في أن مثل تلك الحادثة الجسيمة قد تركت آثارها السلبية في وجدان أهل البلاد ، ونتيجة لعجز السلطان عن تقديم البرر الموعول لما حدث ، ونتيجة لعاناة الناس من الحدث نفسه ، تنشأ العلاقة بين بعض أحداث ليالي ألف ليلة وبين حوادث الحروب الصليبية . نتيجة لهذه العاناة ، تصادم التفسير المنطقي للحدث مع الرغبة في تفسيره بشكل نموي يتوافق والنفسية الشعبية وما تنميه من كبت ، أو تنطلق إليه في أمل ... وقد وجد الخيال الشعبي الحل الذي يتناسبه فجعل نور الدين يسافر ثانية وراء حبيته ، ويؤسر للمرة الثانية . ويذبح رجلاه ، ولكنه ينجو ويلتقي مرة أخرى بحبيته ويربانه ...

وهنا يبدأ الانتماء ، فقد جرد الملك جيشا لمطاردة ابنته مريم مع حبيها ، ولكنها تصدى لقتال هذا الجيش . وفي أثناء القتال يطلب أبرها من أخوها « بروط » أن يحمل عليها ولا يفتلها حتى يجبرها بين الرجوع إلى المسيحية أو الاستمرار على دين الإسلام . ونحن نذكر عليها أخوها ذلك العرض ورفضت وهي تصلح سافرة ... هيهات أن يعود ما فات ، أو يعيش من مات ، بل أجرك أشد الحشرات ، وأنا لست براجعة من دين محمد بن عبد الله الذي صم هده ، فإنه هو الدين الحق ، فلا تتركها على غيري ولو سقيت كؤوس الردي ... ثم قتلت أخاها الذي كان من شجعان الأفرنج ، وصاحت ... لا يبرز في إلا أبطال أعداء الدين لاسيهم كاس المذاب للهن ، هذا يوم عيده الأولين ، فوفى الكفر والطغيان . هذا يوم يعيش فيه وجهه أهل الأمان ، وتسود وجوه أهل الكفر بالرحمن ...

هنا نجد امتزاجا بين الخيال الشعبي والتاريخ الواقعي ، فمريم الزنارية تبيد جيشا كاملا من جيوش أهلها انتصارا لحبيها المسلم « على نور الدين » وهنا وجه الخرافة ، ولكن اتهام الصليبيين بالكفر والعدوان ، موقف يعكس واقعا تاريخيا . حقيقة أن القرآن الكريم يضع اليدين المسيح عليه السلام في مرتبة أسامة ، كما أن المسلم يعترف بأن نبياه الله الذين أسلمهم هذابة البشر كجزء من إيمانه بالإسلام ، إلا أن الموقف العدائي من الشخصية الصليبية وتكفيرها موقف سياسي وليس موقفا دينيا . فقد كانت الحروب الصليبية حربا كآلة حرب أخرى على الرغم من تبريرها بمسرح الدين . فقد جاء الصليبيون من الغرب الكاثوليكي ليشرعوا حربا عدوانية على دار الإسلام . وبين وصلت أبناء الحملة التي احتلت بيت المقدس إلى العالم الإسلامي ... قلق الناس لسماعها ، وانتزعوا لاستنهاضهم ... فشرع في الجميع للاعتقاد ، وإقامة فروس الجهاد ... على حد تعبير ابن الفلاس . كان لابد من مقاومة الصليبيين تحت راية الجهاد الذي هو محور تكوين الجيوش الإسلامية . وليس من العقول أو النطق أن يكون الجهاد ضد من لا يعتبره المسلمون عدوا كالرا فضلا عن أن البابوية في

الرواي لقادها في كنيسة يقضيان الليل فيها وما يتطاحران الغرام ويكرسان الجنس . بل إنا نطلب من أن يدخل إلى صندوق التذكور ليأخذ منه ما يشاء . إنه انتقام الخيال الشعبي من الأعداء بإهانة مقدساتهم وعلى يد واحدة من بناتهم أرضاه لحبيها المسلم ويريب على نور الدين بفضل مساعده حبيته التي تتكرر زكي ريس أحد المراكب وتقتل عشرة من الملاحين ويصل الإثنان مرة أخرى إلى الإسكندرية .

وبعرب الملك يرب ابنته مع الأسير المسلم ، فيطارد بأسطول حتى ميناء الإسكندرية دون أن يدري العاشقان . وسينزل على نور الدين إلى المدينة تاركا مريم في السفينة ويثا بتدبر أمره ، هجم الفرنج على المركب واستعادوا مريم الزنارية وقتلوا عائلتين إلى بلادهم ...

هنا يشير الرواي إلى حادثة تحمل ظلالا من الحقيقة التاريخية . فقد عاد نور الدين إلى الشاطئ ووجد جماعة من الناس يتجمعهم على الشاطئ ، وهم يقولون « يا مسلمين ما بقي لمدينة الإسكندرية حرة حتى حصار الإفرنج يدخلونها ويغضفون من فيها ويصودون إلى بلادهم على هيئة » ولا يخرج وإمرهم أحد من أسلمين ، ولا من العسكر الغائبين ... هله الحادثة التي ترددها الرواية تحمل صدق وانحسا للهمج المقامي ، الذي شنه بطرس الأول لوزيان ملك قبرص على مدينة الإسكندرية سنة ١١٣٥ م ، فقد زلزلت القوات الصليبية على شاطئ الإسكندرية بنعة في يوم الجمعة ١٠ أكتوبر من تلك السنة . وانسابت قواتهم في شوارع المدينة الملهولة بمجرعون ويصرون ويظنون ويهينون ، وعلى مدى ثلاثة أيام كانت للمدينة أسيرة لممارسات الصليبية البشعة . وحين عرفوا اقتراب الجيش القادم من القاهرة فروا بعد أن أخذوا معهم



دعائها للحملة الصليبية ولقت شعار الحرب المقدسة ضد المسلمين الكفرة . وهكذا تبدو النظرة التي تتعامل بها النفسية الشعبية مع الصليبي باعتباره « عدوا كافرا » متوافقة مع منطق ذلك العصر إلى حد بعيد . .

وعلى أية حال ، قمضى الحكاية إلى نهايتها فيتهزم الجيش الفرنجي ويفر خوفا من شجاعة مريم الزنارية . والطريق أن الخيال الشعبي يجعل إيهامها ، ملكة أفريقية ، يشكو إلى هارون الرشيد لكي يعيد إليه ابنه . وهذه إشارة واضحة للعلاقة بين هارون الرشيد وشارلمان ، وإن كان القاص قد أعاد منها في سياق روايته بعض النظر عن السياق التاريخي أو منطق الأحداث فالحكاية الشعبية لا تنترم بالزمان أو المكان إطارا لها ، وإنما تستفيد من بعض التفاصيل التاريخية في تسجيها بعض النظر عن المنطق التاريخي ولا خسر فالحكاية الشعبية ليست تاريخا بأي حال .

والعصر التاريخي في قصص ألف ليلة وليلة صومالا يندم مضامين الحكاية ودلالاتها أكثر مما يندم في سياقها الذي يبدو وكأنه يحدث في اللازمان والامكان . واستثناء قصة عمر النعمان التي يرى بعض الباحثين أنها جزء متميز من الدلائل يلمع العصر التاريخي دورا ضئيلا في تسير حوادث القصة . إذ تبدأ الحكاية في عصر يمينه وبشخصيات معينة ، ثم نرى بعد قليل أننا لو فبرنا هذه الأعلام كلها ما ضر ذلك شيئا في سير القصة والمذهب من إضاعتها ، وإن كتبت الحكاية

ملذاقا خاصا في نفوس السامعين الذين يعرفون هارون الرشيد كشخصية تاريخية حقيقية تحظى بمكانة كبيرة في نفوسهم .

المهم أن الحكاية تجعل ملك أفريقية يعرض ثمنها لمساعدة الخليفة - هارون الرشيد له هو تصف مدينة « رومة الكبرى » . . . لتبنيها فيها مساجد للمسلمين وتجعل إليكم خرجها . . . ولكن الخليفة حين يسل مريم رايها في كلام أيها تقول له « . . . إلى قد دخلت دينكم لأنه هو الدين القويم الصحيح » وتركت ملة الكفرة الذين يكذبون على المسيح . . . مرة أخرى يتم الراوي بإبراز صحة الدين الإسلامي في مواجهة كفر الصليبيين ، ويجعل الدليل على ذلك إيمان الفتاة الفرنسية ابنة ملك الفرنج التي ينبغي أن تكون أكثر تعصبا من غيرها من عامة بنات الفرنج .

تنتهي الحكاية برفض الخليفة هارون الرشيد تسليم مريم لأبيها لأنها مسلمة . ويزوجها لنور الدين ويسلها إلى مصر معززين مكرمين ووفر التاجر معودة ابنه . هكذا يتنازل حاكم المسلمين عن مكسب مادي كبير - نصف مدينة رومة الكبرى - في سبيل صون شرف المسلمين . فلا يوافق على تسليم مريم لأبيها لأنها مسلمة . . .

ونكتشف « حكاية الصعدي وزوجته الفرنسية » عن الفارق الأخلاقي بين المجتمع الإسلامي والمجتمع الصليبي ، فالرواية تدور حول علاقة غرامية بين

صعدي ، وواحدة من بنات الفرنج . وعلى الرغم من إعجابها الشديد بجمالها فإنه يأتي أن يمارس معها الجنس عندما يتمثل الخلال والحرام في عقله وتغيب الفتاة الفرنسية لسوكة الذي لا تستطع أن تفهم . . . وهذه الحكاية تستدعي إلى الذاكرة كلام أسامة بن منقذ عن تحمل الأخلاقيات الصليبية من وجهة نظر المسلمين ، يقول أسامة . . . « وليس عندهم شيء من النضوة والغيرة . يكون الرجل منهم يمشي هو وامراته يلقاه رجل آخر ياتخذ المرأة ويمتزل بها ويحدث معها ، والزواج واقف ناحية ينظر فراغها من الحديث . فإذا طولت خلعاها من المتحدث ومضى » وفي هذا الصدد أيضا تشير حكاية الصعدي وزوجته الفرنسية إلى أن من عادة نساء الأفرنج أن يمشين في الأسواق بالانقلاب .

وتؤكد حكاية الصعدي على التزامه بالأخلاق الإسلامية فقد حكى بطلنا أنه عرف فرنسية هي زوجة فارس سلس لتضاجع عربيا حتى الصباح لقاء مبلغ من المال . . . وكانت داري مطلة على البحر ، وكان ذلك في زمن الصيف فخرشت على سطح الدار وجادت الأفريقية فأكلتا زهرتنا وجن الليل فصرنا نلظر خيال النجوم في البحر ، فقلت في نفسي : أما تستحي أن الله عز وجل وأنت غريب وتحت السماء وعلى بحر وتعمى إلى تعالى ، وتسترجع عذاب النار ، المهم أن أشهد لقد غففت فيها . . . وكانت مكافأة الصعدي على هذا أن وجد الفرنسية بين الأسرى فسلمها لغناه عشرة دنانير كانت له في ذمة السلطان الصنوبر ، الذي حرر عكا ، فأسلمت وأعلنت أن هذه المصادقة دليل على صحة دينه فقد وعيها الله في الحلال بعد أن علف عنها بالهرم .

ونعبر مكا هنا يمكن أن يكون إشارة إلى تحريرها لأول مرة على صلاح الدين الأيوبي كما يمكن أن يكون إشارة إلى تحريرها النهائي من الصليبيين على يد السلطان الأشرف خليل بن قلاوون إلى تحقيق النصر على الصليبيين . ويتم عقد قران الصعدي على الفرنسية على يد القاضي ابن شداد . والقاضي ابن شداد شخصية تاريخية ، رافق صلاح الدين وصل في خدمته وكتب سيرته ، وعلى أية حال ، فرعا يكون استخدام الاسم هنا دلالة على أن المقصود بالسلطان المصور هو صلاح الدين ، وربما يكون الأمر مجرد مصادقة ، فلا عبرة بالأسماء هنا لأنها تضيف ملذاقا خاصا على الحكاية لدى السامعين ، ولكنها لا تنق أكثر من هذا .

ومرة أخرى تشير الحكاية إلى أهمية التجارة ، وتركز هذه المرة على مدينة عكا التي تعرف من مصادرها التاريخية أنها كانت مركزا تجاريا هاما فقد أت إليها الصعدي القادم من مصر بتجارته ، فالتقي بهم الفرنسية التي صارت زوجته فيها بعد ، وقد أشار ابن جبير إلى هذه الحقيقة التاريخية بقوله « واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الأفرنج غير منقطع ، واختلاف المسلمين من دمشق إلى عكا كذلك ، وكبار الصناري أيضا لا يمنع أحد منهم ولا يعترض . . . » وقال عنها في مكان آخر من رحلته إنها « ملتقى تجار المسلمين والصناري مع جميع الأفاق » .

العصر التاريخي - دور عشاق في توعية الحداث الصليبي



# قراءة عصرية في منهج ابن رشد

مهدي بندق



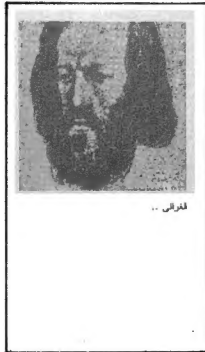
حقيقة موضوعية يسلم بها كل واحد لحركة الحضارة : أن كل تقدم إلى أمام هو في الوقت ذاته فقدان لمعصر أصيل ، أو هو - بمعنى من المصالح - استلاب لشيء من أصالة كانت . . .

يقدم الصبي إلى الشباب ذل الرحلة ، ولكنه يفقد بهذا التقدم برامة الطفولة وضاء السيرة . وبالمثل تأخذ المجتمعات بأسباب الحضارة تستلب منها صفات الفطرة وساطة الروح . هكذا يجد المسلمون أنفسهم وقد فتحت لهم الأمصار ودالت الدول ، فإذا بهم مشجرون مع حضارات غريبة ، فارسية أو رومية أو هيلينية ( لا تزال نجا بفضل أفكارها وفلسفتها ) ، ولم يكن ثمة محصر من التأثر بها طيلة التقدم . وما كان لهذا التقدم إلا أن يبعد بين المسلمين والتبع الأصول لعقبة صير عنها عمر بن الخطاب رضي الله عنه غير تحرير حينا قام بالردة على قدم سمع أنهم يتحدثون عن الجبر والاختيار !

نشأ علم الكلام إذن رد فعل على عقائد مسيحية وجوبية تسربت إلى الإسلام مع من دخلوه من غير العرب ، وشجعت على ثوب أحزاب سياسية صارت على السلطة منذ أن كانت الفتنة الكبرى في عهد عثمان وعهد علي بن أبي طالب ، وإزهر هذا العلم من ناحية ثالثة دفاعا عن الإسلام ضد خصوم ادعى أنه فكر تسليمي غير عاقل !

ومع ذلك فإن علم الكلام - وهو علم إسلامي بحت ، قائم أساساً على عقيدة النقل - قد بلغ غايته أو أوشك بين المسلمين ، إلا أنه لم يكن قادراً على الوفاء بالفرغ الثالث الذي أشرنا إليه في فقرتنا السابقة . ومن ثم كان على العقل العربي المسلم أن يتقدم خطوة أخرى نحو ميدان جديد : الفلسفة .

ولقد اختارت الفلسفة الإسلامية - منذ ولادتها على يدي الكندي والفارابي أن تكون « مثالية » ، تستعير منها أرسطو ، محاولة قدر استطاعتها أن تفلت من تأثير الأفلاطونية والأفلاطونية المحدثة ، حتى لا تقع في هوة المثالية . وهذا ما حدا بالفارابي إلى شن هجوم عنيف على الفلسفة والفلاسفة جميعاً ، في حين كان مقصده في الواقع أن يهاجم المشائين بالتحديد ، واما بإيحاء بالإخاد والدهرية والمادية والزندقة .



فقرتي ..

ولقد كان يمكناً للفارابي أن يزعم أنفاس الفلسفة بين المسلمين لولا أن قبض الله غا الوليد أحمد بن رشد ، الذي ولد بعد ثلاثة عشر عاماً من وفاة الإمام الفارابي - تحديداً في عام ١١٦٦ ميلادية - ليضم الأساس لمنهج فلسفي صارم هو المركب الجامع لخصائص المثالية والمادية في وحدة عضوية لا تنقسم .

والمثالية التي تقصدها هنا ليست بالطبع المثالية بالمعنى الأخلاقي ، التي تعني مكارم الأخلاق ، بل هي المثالية بالمعنى الفلسفي ، أي حصر الواقع الخي المتغير في إطار فكرة مسبوقة على نحو يربط أشتاتاً اجتماعية وسياسية تطالب الناس بالترافعها وعدم الخروج عليها .

وكذلك فإننا لا نقصد بالمادية هذا المعنى الشائع عن الجنب والحرس على المال . . . الخ . ، بل إن لمادية الفلسفية حرصت على أن تؤكد دائماً - بتحليلاتها للأوضاع السائدة - التغيير والتبديل طلياً لما هو أصح وأكمل ، انطلاقاً من معرفة قوانين الطبيعة والقوانين التي تحكم حركة المجتمعات وتفسير سلوك الكائن البشري .

ومن الواضح أن الفلسفات المثالية قد صمدت طوال تاريخها إلى تبرير الواقع القائم - وأغلبه مظالم واستغلال - لصالح الطبقات الحاكمة والطبقات المالكة .

ومن الواضح كذلك أن المادية التي قامت على رفض الواقع ، واعتمدت عليها الثورات الكبرى ، أفلحت في حسم في عدم التقدم البالي في حين أنها أخلقت كل الإخفاق عندما تصدت لعمليات البناء الجديد .

ذلك أن كل بناء يتطلب - عقلاً ومنطقاً - وجود نظرية مسبقة للبناء ، ويستهدف غاية غير موجودة حقا على أرض الواقع . وهنا تكمن أزمة المادية : فهي إما أن تظل خلسة نفسها ولطبيعتها الحاصرة لذاتها في أرض الواقع المادي ، وبذلك تعجز عن الحركة في الاتجاه غالي ( مثال مسبق ) ، وإما أن تدمر نفسها بالتوجه نحو الغاية قصير مثالية غير مادية .

المثالية إذن خطأ واضح ، والمادية كذلك خطأ أفتح ، يد أن من الماديين من يلجأ إلى حل والآخمين مبتدلة ، إذ يسعى إلى حل هذا التناقض ، فتراهم يقولون إن المادية قد أصبحت على أيديهم مادية جديدة ، وهو قول ينطعم الشهادة على يعترف بقصوره ، فيدما قد تحدثنا عن الجدلية فقد قبلنا أن تتجاوز المادية والمثالية مما إلى منهاج جدل حقيقي ، وإلما حال أن يسمى بالمادية الجدلية أو بالمثالية الجدلية ، وإلما هو الجدلية لحصص .

هذا هو المنهاج الذي وضع يده عليه ابن رشد - الفيلسوف العربي المسلم - المنهاج الذي يصر في الجحوس مجيهاً لغير المحسوس ، ويرى في الظاهر صورة وشكلاً للباطن ، وفي الوقت نفسه يرى في الباطن وغير المحسوس وجوداً بالإمكان لا يحتاج إلى كونه يتوسطونه بين وبين النفس .

ولا يتصور أن أحد أن هذا الوجود بالإمكان - لنقل عالم الغيب - منفصل تماماً عن عالم الشهادة ، بل إن

« إن الدجاجة من البضة ، والبيضة من الدجاجة ، لكن البيضة هي المعطى الأول » ؛ وياله من قول مضحك حقاً !

والحقيقة أن أحداً لا يمكنه الإجابة عن السؤال الشائع مالاً يرد الدجاجة والبيضة معاً إلى مصدر واحد - أو خالق لها جميعاً - يسبقها بالرتبة والموضوع لا بالزمان ، لأنه واجب وجودهما معاً .

لقد أدرك فيلسوفنا المرنى السلم هذه الحقيقة الفلسفية وفضلها في كتابه « فصل المقال » ، فيها بين الحكمة والشرعية من الاتصال » . فيها هذا النهج إجمالاً ؟

يرى ابن رشد أن الوسيلة « الشرعية » الوحيدة لإدراك الكون والطبيعة والوجود الإنساني إنما هي العقل ولا شيء سواه ، بل إن مصداقية الشرع الإلهي ذاته تلح على العقل وحده ، إذ يستحيل على الشارع أن يصدر قوانين وأحكاماً تتناقض والعقل الذي أوكلت إليه مهمة تطبيق الشرية .

فماذا لو اصطدمت البراهين العقلية بالمصادر التقليدية واستحال التوفيق ؟ أنتكر النقل أم تنتكر للعقل ؟

بالعقل فإن أنتكر للعقل خليف بأن يخلف بنا إلى هوة سحيقة من الخرافات والدروشات ، فضلاً عن النتائج السلبية التي سطرطنها الدين ذاته فيها بمقتضى إسقاط العقيدة الواجب الأمستنان إلى صحتها يقينا لا شكوكاً تمتدوه أو تحيط بزيارته .

وليس مقبولاً أن تنصرف عن المصادر العقلية وأولها النص القرآني ، ولأننا نركنا المصدر الذي يعضنا على إصمال العقل بقصد طلب اليقين .

يبد الفيلسوف الإجابة في القرآن الكريم واضحة لا لبس فيها ولا غموض . فالقرآن منه آيات عظمى من أم الكتاب ، أي أصله وصلاخ أمره . . . فهي الأوامر والنواهي والأحكام السلوكية التي تكفل أن يكون الفرد صالحاً للتدبير ، وتبقى عصباً صالحاً للتزقي . وهذه الآيات غير جائز تأويلها أو البحث لها عن أسباب أو تبريرات ؟ فهي حق لله في عياده ، مساو لحقهم عليه من وجيل ؛ الحياة والرعاية والرحمة والظفران . وما من نعمة يتمم بها المرء إلا والله مصدرها وما نحتها .

أما اقتشابه من الآيات القرآنية فالتاس صفتان إزاء ، الأول من في قلوبهم زيغ يتعمرون إبهاء تأويله لإحداث الفتنة بين الناس ؛ ومزلاء هم أعداء الله وحدهم ، والصف الثاني يضم المؤمنين الملهة ، الذين بهمهم ويعرفهم يتقنون تأويله لتطمئن القلوب إلى عينيها .

فتأويل مدعى اللفظ مقصوده - هنا - الوصول إلى أقصى درجة من درجات التطابق بين الشرية والعقل ، ولكن تجاوز ظاهر اللفظ إلى فهم العميق من مدلولاته يتطلب معرفة دقيقة باللغة وتراكيبها ، وألأبب استخدام الألفاظ بها على الحقيقة أو على المجاز ، ونحوها وعصرها ، ثم هو يتطلب إلى جانب

ذلك معرفة وثيقة بما توصل إليه العقل البشري من نتائج علوم نظرية وتطبيقية ، وقول هذا وذاك يحتاج إلى قوة إيمان وتقى شهر بها العلماء الأصلاء .

\*\*\*

يطبق ابن رشد منهجه هذا في تأويل النص على الفلسفة المسيحية التي اعتنقها أباء الكنيسة الكاثوليكية ( كنيسة الإسكندرية لغرضها منذ مؤتمر المسوس عام ٤٤٩ ميلادية ) ، حيث بنت فكرها عن الكون على تصور مثالي « في البدء كان الكلمة » ، وفي الوقت ذاته تكون عقيدة التثليث والطبيعة المزدوجة للمسيح قد عصفت بهذا التصور المثالي لحساب التجسد والحلول في الجسد الإنساني « المسيح » ؛

أما المفهوم الإسلامي المنطوق من التثنية فيرى أن الله وحده هو القديم . حتى القرآن الذي هو كلام الله لا ينفى أن يشارك في صفة القدم ، إنما هو كلام الله إلى الناس مواكب لأصواتهم ؛ فهو حادث بعدلهم ؛ وهو ما يعنى بلطفه عصرا لتقدم الحديث والمفسر السابق ، ما يفتح أمام الإنسان أبواب الحرية ، ويمتعه حق الاختيار ، ويعلق على صفاته مسؤولية مصيره الذي يتبعه بواقفه الفردية والاجتماعية .

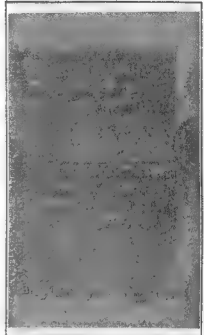
ومن هذا المفهوم الرباني - الإنسان تلبت صفتا الوجود والعدل لله ، وتبنت للناس صفتا التكليف والحرية ؛ فلا جرم أن التكليف لا يكون إلا للأحرار .

ويرى ابن رشد أن الطبيعة أزلية أبدية ، غير أنها ليست للهبة بهذا المعنى إطلاقاً . ذلك أن الله لا يتدخل من حلاله كونه موجوداً بالإمكان ( غير جسيمة في واقع ) إلى حلاله صيرورة كائناً بالفعل ( قائمة ومتجسدة ) ؛ وعقل الطبيعة القديم يمارس عمله في الحالتين على وجود لا على عدم ، لوجود الله المطلق يقضى المدم تقنيا مطلقاً في أي زمان وفي أي مكان .

وإذ كذلك لم يخلق الكون دفعة واحدة ثم فرغ من العمل - كما يقول التوراتيون - بل هو قائم عليه ، خلق في كل آن ، ونظرية الخلق المستمر الرشدية هذه إنما ترد على المثاليين والماديين جميعاً .

فلماذا حين نطمعنا إلى أقصى درجات التحطيم نتعلق منها قوى وطوائف وحشوق كعبرانية مفتاحية . هي إذن لم تعد مائة ملموسة ، ولكنها لم تقن ؛ فما يزال تآكلها قاتلاً ، وما تزال حساباتها مرصداً . فما هذه القوى وتلك الطاقات ؟

إنها غيب ، ولكنه مؤثر في الملموس والمحموس . فلماذا تلذع إلى الطاقة ، والطاقة تلك الماد . الدجاجة جاءت من البضة ، والبيضة جاءت من الدجاجة ، والانتان مما جاءت من مصدر واحد هو الخلق الماد . ليست أصل الكون ، ولا الطاقة ( الفكرة ) مصدره وأصله ، إنما المركب منها في تحول دائم ( الحياة - الموت - البحث ) . ولأسبيل لفهم العالم والعمل فيه ، والتأثير في طبيعته ، دون الاعتراض عنه الحقيقة ، والذيل من معيها ، واقتباس أساليبها في الخلق المستمر ●



على الشهادة والغيب مما يملأن كون الله الذي هو الظاهر والباطن ، والأول والأخر .

لأي مادة جدلية إذن تزعم الماركسية أنها ابتدعتها ؟

ولماذا لم تتحدث عن مثالية جدلية بالمقابل ؟

ذلك أن المثالية الجدلية هي من مذهب إبليس هيجل . ولقد ظنت الماركسية أنها ستكون نقياً للمهيجلية التبريرية حين تؤكد أنهاها صفة جدلية ، ولكن دون أن تتخل عن ماديتها ؛ كما كما أن أن هيجلية لم تتخل عن مثاليها برغم اعتزالها بالجدل .

تقول الماركسية إنها تعرف بالديالكتيك ، بيد أنها تجعل المادة معطى أولياً ، في حين تدفع بالفكر إلى المرتبة الثانية في المركب ؛ وهو قول شبيه بالقول التالي :



ابن رشد



## حبيبك

ناجي عبد اللطيف

تكررت قديمائى ...  
 فاسقط عند الباب ..  
 فلا أقدر أن أطرق بابك ..  
 هذا الصبح ... حلمت بوجهك ..  
 لكن ... خائفتى قديمائى ،  
 فهل تدركنى حينك ؟  
 أنا لا أملك غير البوح ..  
 وأنت تصيرين على أحزان الليل ..  
 تباريح الجرح ..  
 عنقايد الوهم ..  
 وهذا قلبى .. بين يديك الآن ..  
 فكون وجه الحب ..  
 وكون بين يدي الصبح ..  
 وكون ..  
 أنت ملكت القلب ،  
 فضميه لصدرك طفلاً ،  
 يجمو بين القديمين ..  
 يفتى ..  
 ييكى ..  
 يفرح حين يرانا ..  
 تفرح حين نراه ..  
 فتطمط على القلب غمامة  
 تظفر على القلب غمامة .



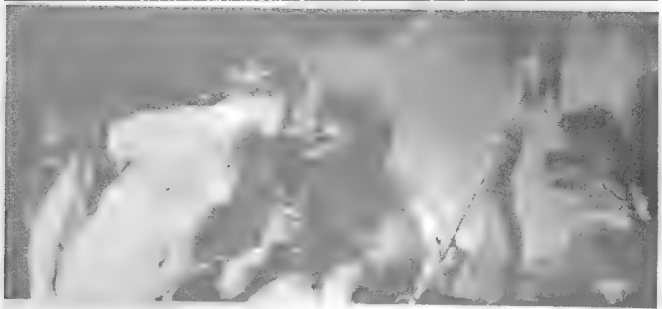
وليد منير

كان أبو نواس رجلاً من الموالى . ولم يكن يملك سوى ثلثته وشعره . عاش أبو نواس ولا ميا عابثاً غريباً في مجتمع أخلدت جذور التحليل تضرب في طبيته ، وتنتخرف عظمته حتى كادت أن تائق عليه . كان الشاعر يمثال على الحياة ليقيم منها ما لم يؤهله له أصله أو ماله أو شأنه الاجتماعي ، وكان يتنلس من الدنيا للذة عابرة ، وشهوة سريعة خاطفة . ثم يضي في طريقه . سخر أبو نواس عما سوله ، وبمن حوله حتى تفرع منه أهل زمانه . وكان في سلوكه الساخر المشوب بالمرارة بعض من الغليل الذي يعتنق في داخله ، وبعض من السخط الذي يضطرب به كيانه . لقد اختار الشاعر أن يعيش غنيماً متحلاً من كل شيء ، وأن يأخذ كل شيء مأخذ المزحل لا الجدل ، والفكاهة لا المأساة . إنه لا يجد في هذه الحياة الجائزة سوى لعبة مسلية ورخصية ويمتدلة لا تستحق بحال أن تؤخذ على غير علاقتها . وهي حياة تقضي إلى الشك في كل شيء لأن جوهرها عيب وزيف وريبة . لقد شق أبو نواس عصا الطاعة ، ورفع شراع تمرده الأخير بعيداً عن كل الضغائن المأعولة :

لقد ع الملام لقد أطلعت غوايى  
 ورايت إينسار السلافة والفسوى  
 أحسرى وأحزمت من تنسفر أجسار  
 إلى بمساجيل ما تنوسن موكسل  
 ونبتت موصطفى وراء جسدائى  
 ونبتت من طيب هلى السدار  
 ظنى به رجس من الأغصان  
 وسوله إرجاف من الآنار  
 وقيل لأى نواس : كيف عملك حين تريد أن تصنع الشعر ؟ فقال : أشرب حتى إذا كنت أظلم ما أكون نفساً بين العاصي والسكران صنعت ، وقد داخلني النشاط ، وهرمني الأريحية .

أما الحب عند أبي نواس فهو اللهو الجميل ، والبهت المتع . وهو هذه الفكاهة التي تكسر بفضها سأم الحياة ، وتوتب وبيرها :

الحب فوقى سحائب والحب تحق سيول  
 لهذا يسيخ برجل وذا عل هطول  
 وليس حولى إلا ريلح حب جمول



## الخروج من دائرة الحب

ناجي عبد اللطيف

لاتسألني كيف اليوم نُسفرُ  
قد راعى منك حبّ راح يَنفَنقُ  
سلى فؤادك قد تُنبيك أسئلةُ  
ها يشوّر فؤادنا نَسْطَلُ  
ملت قلبك غفلاً ظل يؤثّر  
لكيف عادت إلى اليوم ذى المِرْقُ  
وكيف أهل عنك الحب أحفظُ  
وكيف أغدو بحسب بات يَنفَلُ  
هل يملك القلب غير الجرح شِفَقُ  
عدا سؤال أتاه الزيف والمَلَقُ  
قد رحت أحفظ عنك الوهم أرشفُ  
وعدت أنت سؤالاً غاله الشيقُ  
مُترى فؤادي أن يمضى باغتيقُ  
إذ يمزق الحزن صوت منك بألقُ  
فدري بشمري دوماً بامعديقُ  
فأنت .. أنت رسال الشيط والفرقُ  
وكلمى عطري المسفوخ والتمسقي  
بالأس رُدْ هوانا وجهك النُزقُ



# إسكندرية.. أن أن تتجددى

د. احمد عثمان

المسؤولين هناك . على أن أنباء الصيف السكندرية ليست كلها من هذا القبيل فهناك أنباء أخرى زكية الرائحة تطرب لسماعها وستعرض لها بعد قليل .

فالإسكندرية هي العاصمة الثانية وينبئ ألا تنازل عن شيء من مكانتها تلك مهما كان الزمن . وهذا يعني أنها لا بد وأن تنال القاهرة وتنتقل عليها في بعض النواحي . وكيف تنسى الإسكندرية أنها كانت - من قبل وجود القاهرة - عاصمة البلاد ، بل عاصمة العالم الإغريقي الروماني كله وعروس كافة سواحل البحر المتوسط ؟ نعم ، فمنذ أن أسس الإسكندر الأكبر هذه المدينة فور فتحه لمصر عام ٣٣١ ق . م حتى احتلت مكانة خاصة داخل مصر وخارجها وما أن صارت عاصمة البطلة حتى تصدرت بين كافة العواصم كمركز الذائرة في عالم الفكر والأدب .

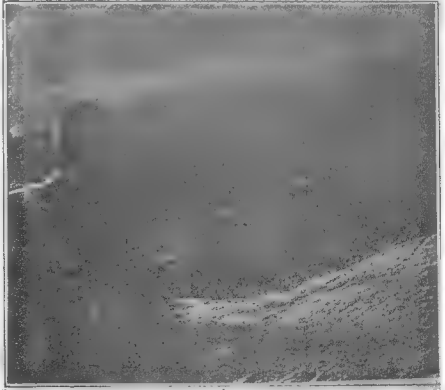
أنشئت مدينة الإسكندرية على شريط الأرض الممتد من الشرق إلى الغرب فيها بين البحيرة المرويطية والبحر المتوسط ، وكان شارعها الرئيسي يشق وسط المدينة من الشرق إلى الغرب مقاطعاً مع شارع آخر رئيسي من الشمال إلى الجنوب . وفي البحر ، أمام المدينة - كانت تقع جزيرة فاروس التي ربطها الإسكندر بالمدينة بدم الجزء البحري الواقع بينهما ، أي بإقامة جسر تراثي يبلغ طوله ثلاثة أرباع الميل - تقريباً . وهناك أقام بطليموس الثالث فيها بعد الفتن الذي صار من أحبابي الدنيا السبع . وللي الشرق من القنصر كان يقبع ميناء الإسكندرية الكبير ، أي الميناء الشرقي ، إذا كان هناك ميناء آخر بل بحيرة المرويطية لاستقبال البضائع القادمة من الجنوب على سطح النيل . وبالتحديد من الميناء الشرقي كان يقع حي البرونخيون حيث القصر الملكي والموسيون ( معبد ربات الفنون الموساي وهو مجمع للاداب والفنون والعلوم ) والمكتبة الكبرى وديكا قبر الإسكندر الأكبر . وإلى الجنوب الغربي من هذا الحي كان حي واكتيس وفيه أقيم معبد السرابيوم أي معبد الإله المصري الإغريقي سراپيس ، وشقت قناة لتعمل المياه العذبة من النيل إلى الإسكندرية . وفي الواقع أصبحت الإسكندرية منذ القرن الثاني ق . م كبرى مدن العالم المعروف - آنذاك - من حيث ضخامة وفخامة العمران ، وكثافة السكان ، وتوقع جنسيتهم . وكانت روما بمثابة قرعة صغيرة إذا قورنت بعمروس الشرق الإسكندرية ، وسيظل الحال كذلك حتى تتنشق روما بعد أن تصبح عاصمة إمبراطورية بحق .

وعندما جله يوليوس قيصر الكهل الملحك ( ٥٢ سنة ) إلى الإسكندرية في عام ٤٨ ق . م لم تكن كالروما التي بنت الواحد والعشرين ربيعاً هي فقط التي فتنته بسحرها وجاذبيتها ، ولكن مدينتها - أيضا - الإسكندرية بنت الثلاثة قرون - آنذاك - قد تركت في ذهن الشاعل الروماني انطباعاً لا ينمحي حتى في هذه - بعد أن عاد إلى روما - سائر أن يجعل منها إسكندرية ثانية فانفق الكثير ، وكان له بعض ما أراد . لقد صارت الإسكندرية كمدينة وكمركز أهم وحضاري تأثيراً قوياً على حيلة وحضارة الرومان ، بل يمكن القول بأن الإسكندرية هي صاحبة الفضل الأكبر في تعريف

المجتمعات الجديدة على أسس واسعة . فمما لا شك فيه أن نقليات الإسكندرية إذا دفنت في الرمال المصرية الغربية ستكون أكثر مودة ولطفاً بالثيرة والبثية من النقليات النوبية الأوربية وغير الأوربية . والحل الثالث والأسهل أمام مياه الصرف الصحي السكندرية أن تتدفق كالعادة في الشوارع يترفع فيها الصغار ونفوح نحن الكبار مطمئنين لأن لنياه عادت إلى مجاريها .

وعن الإسكندرية تنرد أنباء أخرى متفرقة في الصحف وفي أروقة مجلس الشعب عن تجهيزات

هائجة في قلب الصيف تلفلحنا شمس الظهيرة لتتصب عرقاً وترنو إبهلنا صوب شواطئنا حيث على الفور تقفز أماننا الإسكندرية عروس البحر الصبية التي تاهزت الثلاثة والعشرين قرناً من عمر الزمان . ومنذ مطلع الصيف تتواتر الأخبار تلو الأخبار من الإسكندرية . البعض يقول إن هذا الثغر الجميل يعاني من مشكلة الصرف الصحي ، فمياه المجاري في حيرة من أمرها ، هل تنضب إلى البحر لتلوث بدورها جزءاً منه . أم تنح إلى الصحراء لتشارك في التعمير وإقامة



الرومان بالفكر الإغريقي . وحتى بعد أن استولى أوغسطس على الإسكندرية ونصّر مصر إلى الإمبراطورية الرومانية بعد موقعة أكتوبر عام ٣٠ ق.م ظلت الإسكندرية مكانتها الحضارية والتاريخية . ولم يفلح نهجها تماماً إبان العصر البيزنطي والعصر العرقي وحتى الفتح العربي .

وبين الحزن والحسين يعاود الحلم بأن تعود الإسكندرية إلى سابق عهدها . ومن ثم ، فحتى الحرب من أتباع الحركة الأدبية السكندرية المعاصرة وأعجب لعلم صدور دورية قوية عنها للآن . وأبعدنا جميعا العرض المسرحي المتميز « سقوط الأتمة » الذي قدمت فرقة الإسكندرية القومية التابعة لمسرح الثقافة الجماهيرية والذي فاز هذا العام بالجائزة الأولى في مهرجان المثلث ليلية على مسرح السامر بالقاهرة وإن كنا نرى أنه قد آن الأوان ليكون للمسرح القوي فرع بالإسكندرية ، بل نعلم بأن تقام عا دار للأوبرا .

وفي هذا المقام قد يكون من المناسب أن نتوجه بالرجاء للمؤثرين بالإسكندرية وجميع الآثار المصرية للعمل على ترميم مسرح كرم الدكة على نحو يسمح باستخدامه في العروض المسرحية ، أو إقامة مهرجان جاد لفنون الدراما والموسيقى هناك ، حفاظاً على الأصل ليس مسرحاً ، بل أوبرا ، ولكنه يصلح للعروض المسرحية التاريخية أو الأسطورية ، وكذلك الحفلات الموسيقية الكلاسيكية . علماً بأننا نحرص على بقاء وسلامة هذا الأثر الخالد الذي لا يقل أهمية عن المتحف اليوناني الروماني نفسه بالإسكندرية ، ولعلنا على بين من أن مهنتنا وأهبيتنا يمكنهم أن يصنعوا من الآثار في حالة استخدامها .

وتمام الأتية الصيفية السكندرية مسك ، إذ أن جماعة من خيرة أساتذة الجامعة هناك مكرم كريمة من كبار مفكرينا يسعون الآن لإحياء ونباه مكتبة الإسكندرية الشهيرة التي كانت قد أدت دورها الحضاري كمالاً عندما حفظت التراث الإغريقي ولقته الرومان الذين بدورهم هضموه وسلموه لأوروبا الحديثة ، فلتسعد الإسكندرية لترتبط من جديد بمكتبة كبرى كمثال أو فخر حضاري .

وبعد فلقد آن الأوان لا لكي نكي على ماضي الإسكندرية الغابر ، كما فعل شاعرنا اليوناني كالفيلس ، ولكن لكي نردد ما قاله معاصره أمير الشعراء العربي شوقي في حفلة افتتاح دار جديده لبك مصر بالإسكندرية في يونيو عام ١٩٢٩ :

أسس القضي واليوم مرقاة الفسد  
إسكندرية أن أن تمسجدي  
بأغارة السوادي وسنة يابه  
ردي مكناسك في البرية يرد  
يفضي كأس من العلوم من الناي  
وعلى الفنون من الجمال السرمدي  
لا تجمع على حب القديم وذكره  
حسرات مضيا وع دقع مبدل

## حكايات من القاهرة

### عبد النعم شمس



كم تحنت أن أرى هذا الرجل  
الذي تروى عنه الروايات ..  
على بلاش شريف رئيس مجلس  
الشورى لمدة عشر سنوات كاملة  
من سبتمبر ١٨٨٤ إلى سبتمبر ١٨٩٤ .

أنا لا أريد أن أكون لك حكاية شريف  
بلاش رئيس وزراء مصر الأسبق .. ولا حكايات  
آبائه وأجداده وأولاده وأحفاده .. ويكفى أن  
تعلم أن قصر شريف بلاش الكبير أصبح اليوم حياً  
كاملًا من أحياء القاهرة اسمه (أرض شريف)  
يقم فيه عشرات الألوف من البشر

ولكن على بلاش شريف كان من الشخصيات  
الناشطة في القاهرة . ولد أقام للشعب سلامة  
حجازي مسرحاً على ثقته فوق أرض من أملاكه  
بشارع عبد العزيز ، لأنه كان من المدعين  
بصوت الشيخ سلامة حجازي . والذين  
يتحدثون من مسرح سلامة حجازي لا يعلمون  
هذه الحفلة ، ولا يعرفون الأسرار وراء الهبة  
المسرحية والغنائية ..

كان على بلاش شريف رجلاً رباناً ، وهو من  
يصنع أولاد البلد في القاهرة ، بأنه ابن حط .  
ويبدو أنه كان من الوجوه الملقوة عند أهل  
للبنية . فقد كان يطوف بمرمته في سائر الأحياء .  
ولما سمع مفتياً أو صوت فرقة من فرق الفنون  
الشعبية ، أمر أخواته بالوقوف . واستدعى أهل  
الغناء والطرب . فاستمع إليهم ، ثم منحهم ألا  
ويعصرف .

واشتهر بأنه من عشاق الغناء .... ولأنه كان  
بلاش وابن بلاش ورئيس مجلس الشورى ، فقد كان  
عشقه للغناء مما يسجل ويروي .

ولكن الذي لم يحفظ به التاريخ هو أن على بلاش  
شريف كان أحد مؤسسي الأناشي في القاهرة ، فلم  
يكن من الممكن أن تظهر مطربة أو مغرب في  
شارع عماد الدين أو في حي الأزكية ليحول إته  
يقف من كلماته على بلاش شريف رئيس مجلس  
الشورى وسفير شريف بلاش الكبير .

وكان البلاش الوحيد الذي كسر هذه القاعدة هو  
إسماعيل صبري بلاش وكيل وزارة الحفانية  
(العدل) وأستاذ شوقي أمير الشعراء ، فقد كتب  
أغنية ضد الاحتلال البريطاني ولحنها وغناها محمد  
عثمان .. ثم غناها من بعده صمد علي باشا  
وهي أغنية !

هنا وشنا ستين  
ومن على يشول المجب

ولفك إسماعيل صبري بعد ذلك عشرات  
الأغاني .. وألف شوقي أجساماً للشعر  
لظربات ومطربين قبل عهد عبد الوهاب .

أما على بلاش شريف فقد اكتشف أمره بسبب  
حادثة من أحجب الحوادث ، فقد حاولت بريطانيا  
ودم امتياز قناة السويس ، وكان الأمر معروضاً  
على مجلس الشورى ، وحصلت مناقشات  
صاحبة ، وجدل حيف ، وأوشكت أن تبث ثورة  
بسبب هذا الموضوع الحار .

ول تلك الظروف أرسل على بلاش شريف  
رئيس مجلس الشورى مطروفاً كبيراً مغلفاً إلى  
إسماعيل صبري بلاش وكيل وزارة الحفانية  
(العدل) ورأي الصعيقيون المطرفون الكبير  
واحتفظوا أن رئيس مجلس الشورى أرسل لبلال  
وكيل وزارة العدل عن الرأي القانوني موضوع  
قد امتياز قناة السويس الذي شمل الرأي العام في  
تلك الفترة ، بل إن جريدة الشراء التي كان  
يصدرها مصطفى كامل نشرت خبراً يقول إن  
مجلس الشورى أرسل إلى وزارة الحفانية يطلب  
القنوي في موضوع قناة السويس .

ثم كانت المفاجأة المثلعة ، فقد توجه مندوب  
من جريدة اللواء إلى وزارة الحفانية ، وطلب  
مقابلة سعادة إسماعيل صبري بلاش وكيل  
الوزارة ، ليستوضحه من رأي رجال القانون في  
موضوع مد امتياز قناة السويس الذي أرسل  
رئيس مجلس الشورى بسأله عنه . وقال الشاعر  
إسماعيل صبري بلاش مندوب الجريدة : لقد  
أرسل في سعادته على بلاش شريف رئيس مجلس  
الشورى مطروفاً في بعض الأغاني التي ألهاها  
مسعدته لأشقر فيها .. وأصبح له ما يجب  
تصحيحه من تصويها ●

# الوداع يا يوسف شاين... وأكذوبة الحوار الحضاري

هان الحلواني

هو ذلك التالف المتمثل في الرغبة الجماعية والإجماعية على إزالة آثار العدوان من جهة ، والمحاولات الفردية المحسومة والبالسة لإتقان الذات حتى ولو على حساب المجموع إذا تضاربت المصالح بين الجماعة وبين الذات الفردية من جهة أخرى .

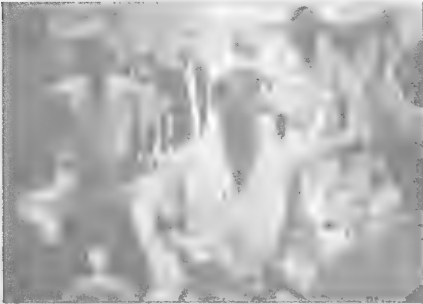
وقد انعكست هذه التناقضات في أفلامه الأولى هذه المرحلة : الاختيار - والعصفور ، وإلى حد كبير عودة الأين الضال ، وربما كانت هذه الصفقة أياها هي التي حددت موقف شاهين بصورة واضحة ومباشرة من عبد الناصر وثورة يوليو بشكل عام ، هذا الموقف الذي تمثل بصورة غير مباشرة في فيلمه الناصر صلاح الدين ( ١٩٦٣ ) الذي تأثر فيه شاهين تأثراً واضحاً بفيلم المخرج الروسي الكبير سيرجي إيزنشتين ، وإشراق الرهيب ، حيث أرى أن شاهين ربط فيه بين عبد الناصر وبين إيقان فيسر روسيا الرهيب ، وفي هذا يمكن أن تختلف تماماً مع الناقد الليتاني إبراهيم العريسي في كتابه « رحلة في السنين العسيرة » ( ص ٧٨ ) الذي يرى فيه أن شاهين حاول في هذا الفيلم « أن يقيم توازياً بين شخصيتي عبد الناصر وصلاح الدين ... أحد الأبطال الشيوعيين في التاريخ العربي - الإسلامي ، يقدم عملاً ضخماً غلب عليه طابع الفخامة الموليودية » . ثم يترجم يوسف شاهين موقفه من ثورة يوليو بشكل مباشر يوم هجر مصر ليقم في لبنان - موطنه الأصلي - حيث يقدم هناك فيلمه ياع الخواتم ، ورمال من ذهب ( ١٩٦٦ ) ، في المرحلة الأخيرة يبرز هذا الموقف من ثورة يوليو ومن التجربة الناصرية في أفلامه : العصفور وعودة الأين الضال ، وأخيراً في فيلمه الوداع يا بونا بارت .

عامل آخر ساهم في تشكيل فكر شاهين في هذه المرحلة ، وهذا العامل هو ما لاحظته الناقد الأستاذ كمال رمزي بذكاء في دراسته عن يوسف شاهين بمناسبة شهر الفلم الذي أقيم في إحدى دور السينما ، وتعلل بهذا العامل هو إصابة يوسف شاهين بمرض القلب في شتاء ١٩٧٧ ، « وفي حجرته بالمستشفى ، يبدأ عن الوطن ، يجده شبح الموت ، يبدأ يفكر في قضايا ومشاكل جديدة ويميد النظر في مسائل الحرب

لا شك أن الأستاذ يوسف شاهين واحد من أشهر المخرجين في السينما العربية وأكثرهم إثارة للجدل بعد نخل فيلم يتلوه خاصة في المرحلة الأخيرة من رحلته السينمائية ، وإذا شئنا الدقة فيمكن أن نؤرخ لهذه المرحلة مع نكسة يونيو ١٩٦٧ التي قال عنها : « مع صفقة ١٩٦٧ اهزئت أن لم أكن أفهم وأن حل أن أتسلم مرة ثانية » . حديث مع وليد شبيب ، مجلة المستور الليتانية ، غريف ( ١٩٧٨ ) ، كان لهذه الصفقة أثرها الخطير على يوسف شاهين كواحد من الذين يمشون في هذه المنطقة بما ولدته هذه النكسة في النفس من ضروب الحسرة والرغبة في التعبير لكها رغبة غير واعية وغير محددة . ولكن التناقض المروع الذي عاشته مصر في هذه المرحلة ومن ثم الوطن العربي كله







ضرورة الحوار الحضاري بين مصر والبلاد العربية من جهة وبين الدول الأوروبية والدول ذات الصلة الأوروبية من جهة أخرى وعلى طرفي الحوار هنا على وكافاريلي .

بالنسبة للمصور الأول فالفيلم لا يتخذ موقفا معاديا من الحملة الفرنسية باعتبارها حملة استعمارية مهما كانت الدعاوى التي تدعيها تعطية لأغراض الحملة الحقيقية بقدر ما يدين نابليون بوناپرت باعتباره وحشا

أما عن الفيلم نفسه الذي كتبه شاهين بالاشتراك مع يسرى نصر الله وعمن عيسى الدين ! يظل الفيلم ليدور موضوعه حول محورين :

الأول : التتديد بالمسكينة ومحاولة السيطرة بقوة السلاح وعشلا في هذا الفيلم نابليون بوناپرت نفسه .

الثاني : الدعوة إلى الحوار الحضاري بين الشعوب المتخلفة أو النامية على أحسن القروض وبين الشعوب المتحضرة أو المتقدمة ، وبعبارة أكثر تحديدا ..



والصراع بين البشر ، ويبدو أنه قرر أن يكون أكثر تسامحا ومسألة وأن ينظر للأمور نظرة كونية . ( ص ٣١ ) بدأت تظهر بشرة هذه النظرة التسامعية والمسائلة في عودة الإبن الضال ، كتبتها بدأت تصطبغ كأوضح ما يكون في « إسكندرية .. له ؟ » ولز الدواع باوناپرت كانت هي المحور الرئيسي الذي يدور حوله الفيلم .

وفيلم شاهين الأخير « الدواع باوناپرت » هو النتائج الواضح لتضامير هذه العوامل معا هذا إذا أخذنا إليها عاملين هامين :

أولها : فهم يوسف شاهين لطبيعة الفن والمساحة الواقعية والذي يتطور هذا الفهم في قوله عن الفن : « أنه مرآة عصره ، ولا يمكن له أبدا أن يكون مجرد تفسير واقع هذا العصر » .

ثانيها : حدود تفسيره للتاريخ ، هذه الحدود هي التي وضعتها في حوارهم مع الصحفية سولي نجيمي في مجلة « كل العرب » اللبنانية ( ص ٥٤ ) فهو يرى أن : « هناك شيء في التاريخ اسمه علم المحتمل ، الواقعة فقط تكون مبررة . كالتاريخي مثلا كانت بينه وبين بوناپرت مواجهة بعد أن أصيب في ذراعه كانا يصرخان . ماذا كانا يقولان ؟ لا أحد يعرف . بعد التناصر كيف كان يفكر يوم ٥ يونيو ، لا أحد يعرف . سألت أنا كل أصحابه الذين كانوا حوله أيامها ، لم أحد استطاع أن يجيب . أسألي خمسة عن أروعوا لعبد الناصر عن شخصيته كل منهم سيؤلم لك صورة مختلفة تماما . من هو الحق ؟ أنا كل ملكة في التاريخ هو الواقعة . ولكن ما هي المعطيات النفسية والسياسية والمالية .. . التي أوصلت إلى هذا القرار ؟ هذا يمكن أن يكون أشياء كثيرة . وإذا صح هذا الفهم بالنسبة لتفسير التاريخ - وهو فهم قابل للمناقشة على أية حال - فما هو موقفه من الوقائع التاريخية الهامة والحسوية في تاريخ أي شعب من الشعوب وبخاصة إذا كان كالشعب المصري - والذي يتم الانقسامات عليها بدعوى التفسير ثاميك عن اختلافها أو تحويرها أو المراهقة من محتواها الحقيقي ؟

وقيل إن تبدأ في تحليل فيلم « الدواع باوناپرت » يجدد الإشارة إلى أن عناوين الفيلم « الفترات » تشير على أن الفيلم من إنتاج فرنسي مصري مشترك ، مثل الجانب الفرنسي فيه وزارة الثقافة الفرنسية وهيئة التلفزيون الفرنسي ، وأن جاك لانج وزير الثقافة الفرنسية هو الذي اختار الفيلم ليمثل فرنسا في مهرجان كان ، مع ملاحظة أن يوسف شاهين حرص في كل حواراته التي أجراها أثناء تصوير الفيلم وقبل المهرجان ويبدو على التأكيد أن الحكومتين المصرية والفرنسية لم تشارك في إنتاج الفيلم بأكثر من ١٠٪ في بعض الحوارات ، أو بـ ١٥٪ في حوارات أخرى ، وأن شركته للإنتاج هي التي قامت بتحويل الفيلم كاملا كي يحتفظ بحرية إرادته وفكره ولا يصبح أسرا لأي من الحكومتين . هذا إذا علمنا أن ميزانية الفيلم تجاوزت المليونين من الفرنكات الفرنسية !!

ما رأى الأستاذ يوسف شاهين في أحد أوجهه طريقتة الخلوة في التفكير ؟

صوما ، فوله مناقشة سرية للمحور الأول من محور فيلم يوسف شاهين الأخير عن الناحية التاريخية ، أما دراما طريقتة في رسم الشخصية فهذه ستناقش لاحقاً عندما نناقش البناء السيميائي للفيلم ، أما عن محور الثالث ، وهو طرح مفهوم الحضارة بين الشرق والغرب ، أو بين دول العالم المتخلف والدول المتقدمة تكنولوجياً ، فكيف يتسق أن يقوم شكل من أشكال هذا الحوار الدائر بالندد ، كما قال يوسف شاهين بنفسه في حوار مع جمعية الطلاب مساء الأحد ٧/٧/١٩٨٥ ، إذا كان احتلال الفرنسيين مزال سارياً على أرض مصر ؟ إن ما يمكن أن نتحقق مثل هذه التندية التي يتكلم عنها ... وإذا أردنا أن نلوي عنق الأشياء وصممت على ضرورة مثل هذا الحوار الحضاري ، فهل يمكن أن نتناول المهمل الأساسية التي تواجه الجنوب الفقير والمتسلل لغترات طويلة كما يقول د. فؤاد مرسى - إن هذه المهمة ليست تبن الشعارات الدماجية من وجهة البشرية أو اعتماد التبادل بين الأمم ، وإنما إدراك التناقضات الأساسية التي تقسم البشرية إلى مستغلين ومستغلين . فطالوما هنا لا يمكن أن يصبح مفيداً طالما حاول التنمية على تلك التناقضات . حل كانت الحملة الفرنسية بقوتها العسكرية والمؤسسة العلمية التي ألقاها هي الشكل الحضاري الذي يقصده يوسف شاهين ؟ إن كل من قرأ كتاب « وصف مصر » الذي وضعته الحملة الفرنسية سيجد نفسه مضطراً إلى الاتفاق مع إدوارد سعيد ( الاستشراق ، ص ١٢٧ ) أن هذا الكتاب يزيح « التاريخ المصري أو الشرقي من موضعه من حيث هو تاريخ له حكمته الداخلي والخاص ، وهويته ، ومعناه . وبدلاً من ذلك ، فإن التاريخ كما هو مسجل في الوصف ، يقطع التاريخ المصري أو الشرقي ليعمل عمله ، عبر توحيد هويته هو ، مباشرة ، وبصورة فورية ، بتاريخ العالم ، وهو اسم ، استبدالي لبق لتاريخ أوروبا » . وإذا كانت هناك ثمة ادعاءات بأن هذا الفيلم صنع كرد فعل للحرب اللبنانية التي يتخالف عنها الساسة العرب ولا يزال بها الفتنون العرب ! فهل يفهم من هذا - بناء على ما سبق - أن الفيلم يهدم الميثاقين والفلسطينيين إلى وقف أعمال المقاومة فوراً والتبريد من السلاح فوراً حتى يصبحوا أنداداً لغوات الغزو الاستعماري ، وأن يسموا بدلاً من هذه المقاومة الفدائية التي يمكن أن تسمى إلى سمعة العرب - ولقاء لشغل الفيلم - وبدلاً منها يجب أن يقيموا حواراً حضارياً مقمياً بالحلب لثلاثانية والسلام مع هذه القوات الاستعمارية ؟ وإذا صنع هذا ؟ فما هو شكل الحوار الحضاري الذي يقترحه صانع الفيلم ، هل هو ذلك الحوار الذي ننسأ بين يحيى وكافر إلى ١١٩

صوما ، كيف طرح الفيلم أفكاره هذه ؟ وما هو الشكل السيميائي الذي صاغ به هذه المفاهيم ؟ هذا ما سوف نتناوله في المقال القادم

د يوناتير في مصر ( ص ٢٢٩ ) : « أن العالم يترك آثاراً أبقي من الحرب . فهو لم يفتح بأن يكون القاتل العظيم وكفى ، والواقع أنه صرح بصر مسرة ، وبخلاص لا شك فيه ، بأنه ضد العسكرية . فالمعظمة تقتضي أن يكون أكثر من قاتل ... »

( ٣ ) لم يشر الفيلم أية إشارة ولو عابرة إلى دور نابليون في الحركة الصهيونية العالمية هذا الدور الذي حدا بوايزمان في وصفه بأنه « أول الصهاينة المصريين من الأفيار » ويعتبر د. عبد الوهاب محمد المسيري في كتابه « الأيديولوجية الصهيونية » ( ص ١٣٤ - ١٣٥ ) أن نابليون صاحب أول وعد بلفوري « في التند الذي وجهه نابليون إلى كل يهود آسيا وأفريقيا في ٢٠ إبريل ١٧٩٩ حثهم على السير وراء القيادة الفرنسية حتى يتسنى إستعادة المعظمة الأصلية ليت للملح ، ووعد بأنه سيجيد اليهود إلى أرض المقدسة إذا ساعدوا قواته . »

( ٤ ) أن شاهين عندما يريد أن يفكر في فرنسا بطريقة حلوة فإنه يذكّر فيكتور هوجو بينما نابليون يمثل قوة الشر . ولكن ما هو رأى يوسف شاهين في قصيدة « هو » التي كتبها هوجو عن نابليون والتي يقول فيها :-

« بجناح التبل أجده مرة أخرى

ومصر تتألق بثيران فجره

وصولجاته الامبراطوري يزيغ في الشرق

ظافراً ، مليئاً بالحماصة ، متفجراً بالإنجازات

ابن المعجزة ، أنهل أرض المعجزات

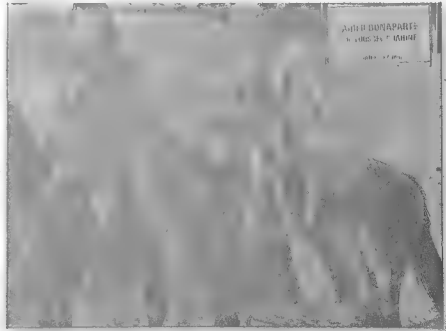
والشيوخ المستون أجلوا الأمير الفتي الحكيم »

دو نزعة ديموية وحشية فقط وهذا الوحش لا يزيد عن كونه مهرجاً ويؤكد يوسف شاهين نفسه هذا الرأي في حديثه إلى عبد النور خليل في مجلة « المجالس » اللبنانية بالمعد ٦٩٢ ( ص ٦٠ ) ، بقوله : « عندما أريد أن أفكر في فرنسا بطريقة حلوة أتذكر فيكتور هوجو وبلازك ومدام كوري ، والفكرين والمختربين ، كل من قدم شيئاً للاستانية ... ( إن يوناتير ) ليس الشخصية التي نخل فرنسا في نظري ... يقول على : مما يمكننا أن نهم كل يوناتير في العالم ... والآخر الذي يستمع إليه يوافق على هذا برهم أنه فرنسي ، يوناتير يستل قسوة الشر ، وهذا يتجاوز د الجنسيات . »

وهذه النظرة إلى يوناتير التي يقدمها الفيلم مدعمة برأى يوسف شاهين في هذه الشخصية تراها متورطة في عدة أخطأ منها :

( ١ ) أن عصف يوناتير مع المصريين يرجع إلى عصف المصريين في مقاومة حملته الاستعمارية لا إلى طبيعته الديموية ، فإدوارد سعيد يرى أن نابليون عندما قرأ قولني المستشرق الفرنسي وتغيراته من الحواجز الثلاثة التي ستقف في وجه السيطرة الفرنسية في الشرق هي إنجلترا والباب العالي العثمان وأكثرها صعوبة المسلمين ، فإن نابليون « فهم قولني فيها حربياً تقريباً ، بكن بطريقة تميز بها من حيث الرعاية والملاطة ( الاستشراق لإدوارد سعيد ، ص ١٠٨ ) . »

( ٢ ) أن نابليون المصوب بالمدح القومي الفرنسي وهو الهيئة التي حلت على الأكاديمية الفرنسية أثناء الثورة ، كان يحس كما يقول كرسطوفر هيرولد في كتابه





# الكلمة

للمناسبة الأستاذة بركة المير لا تبار  
رحمة عبد الفتاح عبد حليم

أولاد بسيطة - وريثا غيرة  
أجدان  
تحتضن في أفراده قلبا حليما  
يوم الغد من فائزات أخرى  
بنو أجدان حيا  
تفوق كل الأجدان  
كل الأجدان يتفوقه  
وغير  
وغير الضمائر  
أمام واجبة حانوت اللعب  
أضيق وجهي بالواجبات الخلاق  
حيث تبارع الكلمات الجميلة  
التي تعبير  
تسببها في القها بالحبية للمحور  
أعترها في الحال  
لأبنا لا تنظر في يدي  
سوف أنظر من جديد  
خط حرة من الكلمات  
بين الغيب الموع  
وحت السماء



# الغالب على سلاطنة

## ومأساة الرحلة الدموية للفردوس المفقود

حسن عطية



صالح كل من يسرى الجنى - مؤلفا -  
وعبد الرحمن الشافعي - محررا -  
السيرة الحلالية في صياغة مسرحية شعبية  
بارعة ، يجسدان داخل صحن وكالة  
الغزوى بكل الدلالات العربية الإسلامية التي يمنحها  
المكان للعرض المسرحي ، مقدمين من خلال تلك  
الصياغة رؤيتهم للسيرة العربية ، وللشكل الذي  
تناقلت فيه تلك السيرة معالجة وأداة نقل شفاها -  
الرواية يربطها - ولواقعهم الآن وتناقضاته في زمن  
انحيار التألف العربي .

والمرحبة إذ تلتقط شخصية أبو زيد الحلال من  
داخل السيرة الحلالية ، إنما تسعى لتقديم كلية الوجود  
المندخل في السيرة ، داخل كلية الوجود المكثف في  
الدراما ، مركزاً حركة الأعمال في ( حدث ) كل واحد  
وأساسي ، فيجبر الصراعات بين البشر المرتطبين بذلك  
الحدث ، وفقاً لاختلاف رؤى أهم واختياراتهم ، وهو هنا  
الحدث المنجز عن « القحط » الذي حل تنجد السحرة  
واستمر لسنوات سبع ، فالحق هنا هو موقف كورن -  
اجتماعي مفروض حل إنسان البداية ، مما يتطلب موقفاً  
بطولياً جمعاً لواجهته ، لكن السيرة العربية دائماً كانت  
تصنع أبطالاً أرادوا - ككافة الأساطير والملاحم  
العالية - تقادير على الانفصال عن حركة الكون  
ومواجهته ، وعلى التمدد على حركة الواقع ، والعمل  
على إعادة تنسيقه ، فلا بد بالتالي وأن يجعل ذلك البطال  
الفردي سمات فلة لا توجد في الآخرين - الكل غير  
المميز ، فهو البطل - النموذج ، الموجود بالفعل ، يحكم  
بحكم وجوده التاريخي ، والموجود بالضرورة ، بحكم  
الاحتياج إليه ، لذا يخلقه الفنان الشعبي ، أو يعيد  
صياغته مرتكزاً على محور تفرده منذ تكوينه ، فهو عادة  
ما يتكون ( يتما ) حتى يمكن قطع علاقته في البداية  
بجماعته الأسرية الصغيرة ، ( مبدأ ) حتى يمكن  
إسقاط أية علاقات مع جماعته القبلية أو الاجتماعية  
وأفرادها وقيمها ، لذا يسهل عليه بعد ذلك التمرد على  
تلك الأعراف والقيم ، وأن يستغل برأيه وأفكاره عما هو  
سالك مما يتيح له دوراً هاماً في صناعة التفرغ وحركته ،

ومن هنا انحصرت السيرة الشعبية ، وكذلك الدراما  
المسرحية التي قدمها الجنى - الشافعي بتأكيد ذلك  
التكوين الخاص للطولة الشعبية ، كاشفة عن سبب  
إبعاد ذلك الطفل الصغير عن مضارب قبيلته ، بعد أن  
ولدت أمه الحرة البيضاء حفصة الشريفة بيتة سوداء ،  
كهنة الغراب الذي شاهدته يوماً ما ، وهي حامل ،  
قادراً على البطش بكل طيور الجوارح والانتصار عليها ،  
فدعت الساء أن تمنحها في المستقبل طفلاً في شجاعته  
فمنحتها الساء التي لا تجزم الفعل ، طفلاً بشجاعة  
الغراب ، ولونه الأسود فليدته القبيلة ذات التقاليد  
الاجتماعية الفاصلة بين الحر والعبد من حيث اللون  
وطبيعة العمل ، بل طرده وأمه إلى خارج مضارب  
القبيلة عملة بالإشاعات والمعنات .

ومع ذلك فالسورات الأولى من عمر الطفل تكشف  
عن شجاعة نادرة لذلك الطفل الذي أريد له أن يكون  
كبا مهمل في حياة القبيلة ، فصار بعد ذلك وجوداً هاماً  
في حياته وتاريخها . . لقد لعب لون الشخصية وتبعها  
ونفها دوراً هاماً في صياغة موقف الشخصية من أفعالها  
وحماسها الاجتماعية وكشفها لكل ما هو سلبى في  
مجتمعها ورسماً بكل طموحاتها لتحطيم والنقاء تلك  
السلبيات ، وإعادة السوازن إلى الكون الذي اختل  
بالقحط ، والواقع الاجتماعي الذي اختل بهذا الطفل  
بنهضة اللون .

ويتجه العرض المسرحي ، في دخوله الدراما لعالم  
السيرة ، منهجها أي الرواية لسان الراوي ، صاحب  
الرباب ، حيث ينطلق أماننا ، متسبداً وحده النص في  
وسط جلبة التجميع المشاهد ، لينشد مدخله لتقديم عالم  
السيرة ، موحداً - ككافة مدخلات انشاء السيرة - الله  
خالق العالم بكل متناقضاته والتي المرسل بدوره لحمل  
دعوة الإيمان والتقويم للناس ، ثم الانطلاق لتقديم عالم  
السيرة ، حيث تبرز أماننا ويتنشا على المنصة كل  
شخصيات السيرة وأطراف صراعاتها ، لقد ابتعثهم  
الراوي عبر كلمات الصياغة الشعبية الشعرية للسيرة ،  
وجسداهم العرض أماننا في الزمن الحاضر ، مستبدلاً

مدخل النص الأصلي ، وهو ابتعاد أبطال السيرة المقصدة ، في نهاية العالم لحاكمهم عما قدموه في حياتهم ، إنه يضع أماننا الراوي في الزمن الحاضر داخل المكان ذاته الذي نتراجد داخله ، وهو سحن وكالة الغوري ، أي أنه لم يتدع مكاناً ومهماً ، وهو الجهم كبا في النص ، ينطلق منه لإبتعاد أبطال السيرة من جوف الماضي لتجسيدهم وعماكتهم داخل ذلك الزمزم المسرحي المتخلق ، وإثما هو يتنمهم أماننا لتحاكهم ( مسرحيا ) داخل الوجود الحقيقي الذي نعيشه ، ولقد ساعد ذلك المدخل العرضي في تحقيق أول خطوة لمشاركة المشاهد في تلك المحاكمة العصرية لأبطال السيرة وقضاياهم والكسارهم القديمة ، المعاصرة ، كما أنه - كما سيبدو فيما بعد - قد استبدل الموقف الدرامي الكلاسيكي القديم على استدعاء الماضي بطريقة الفلاش باك ، والانطلاق من نقطة نقطة بشكل متوال نحو الحاضر الذي يمثل عادة نقطة الحتام ، أو ما بعدها قليلاً ، وذلك في محاولة لإضافة تفسير ما حدث ، والمخرج بالتتابع مع ، ومن ثم تحكم المسرح هنا حركة أمادية الاتجاه تنطلق من الماضي دائماً متجهة إلى الحاضر ، ومنه إلى المستقبل .

أما العرض فقد اختار أن يخرج بين الماضي والحاضر معاً في وجود زمان واحد ، وفي إطار مكاني واحد ، فالراوي ( شاعر الرباب ) يحكي ( عن ) شخصية ما ، ثم يعرف في اللحظة التالية تجسيدها والتحدث ( بد ) لسانها ، دون أن يرتدئ فحاشاً ، أو يفتر من صوته أو ملاسه أو مكانه داخل الحلية المسرحية ، بل دون أن يفتر من الوزن الشعري الذي يحكي به ويشخصه ، كذلك تعمل مجموعة الرواة المساعدة للراوي ( امرأة وثلاثة شبان ) فهم - أيضاً - يقومون بالعديد من

الأدوار التشخيصية داخل السيرة ، في ذات الوقت الذي سرعان ما يتصلون عنها لا استكمال الحديث عنها ، أو التعلق على مواقفها ، أو السخرية منها ، ومن الوقت بأكمله ، وإن استخدمت تلك المجموعة المساعدة بعض الأكسيومات البسيطة لتتم التشخيص بعض الدلالات المسرحية ، كما لميت قتل الديكور الحركة - الباتيمات - دوراً هاماً في تحقيق التناحر والتدخل بين الأروسة والأمكنة أماننا

وبالحق السري يقدم لنا المسرحية شخصياتها حاضرة وموصوفة صممت التي اشتهرت في الخيال الشعبي منذ البداية : بكل شخصية تقدم ذاتها ويعربها الرواة بما عرف عنها : القاضي يدير : السلطة القضائية البررة لكل الجرائم ، السلطان حسن : السلطة الحاكمة المشددة بكلمات جوفاء يفتنى بها الأهل ويتحمل أخطاهم ، أبو زيد الهاللي : القائد المحارب المقرب بين أهله ، دياب بن غانم : القدر الغاشم ، والوجه الآخر لأبي زيد . الزناتي خليفة : الأسد الأعشى ، والصنم المعبود المهر ، وهكذا يستنسى لبقية الشخصيات ، التي أبرزها السيرة ، واختارت منها المسرحية ما قدمه ، دائرة في تلك القيادة المعالية للعبة بين هلال ويطولها المختلفة ، فهكذا اختارت السيرة أن تصنع حركة التاريخ من خلال نماذجها البطولية المرتبطة بأهل السلم الاجتماعي داخل القبيلة ، كي تمنحها كل الصفات التي تنوق إليها في عصرها وهي الشجاعة والإقدام والقدرة العقلية الفائقة والكرم ، ويمثل ذلك في القروسية والقيادة ، والتصحية بالذات من أجل حلم المجموع . إنه يظل ملحماً ، فمؤجج البطولة الفردية المتحركة لتحقيق أمان المجموع ، لذا فهو يتحدى الأقدار ، وإيرب منها ، فقد صياغة عقلية الجماعة

الشعبية تدأ هذه الأقدار ، وعليه كان لا بد من أن يمدل في داخله سمات تنروق منذ الطفولة ، وقتلة على علم الذوبان في المجموع ، حتى لا يصبح مجرد واحد مع ، وإثما هو ملك ، يحكم بطروف وملابسات صنعتها السيرة ، ساحة ( تتأحد ) بينه وبين الجهم ، دوراً حدث ( انفصال ) كامل ما يتنحه إمكانية إعادة تحطيط واقعه ، والسعي لإعادة التوازن داخل مجتمعه الصغير ، وإمكانية قيادة هذا المجتمع وحليته من أية أخطار خارجية أيضاً .

ومن ثم تنطلق المسرحية بعد استدعاء شخصياتها ، لتقدم لنا معطيات هامة في حياة القوي أبي زيد الهاللي ليل يواجهه للموقف الدرامي الأول في المسرحية ، وهو القبط ، فاستاق مع البهج السري ، تقدم لنا المسرحية الظروف التي صاحبت أبا زيد ، حيث ولد أسوداً بناته على دعام من أمه للقرى الغيبية ، ويطرد معها باعتراض اجتماعي من القبيلة . . ويهول العرض المسرحي ، تلك النقطة الهامة في دور القوي الغيبية في منح اللون الأسود لأبي زيد ، وبإضافة أشعار من السيرة على لسان الراوي ( عززت القتاري ) والرواة - المجسدة ( لاطمة سرحان ) يؤكد على فكرة التعارض مع ( إرادة ) تلك القوي ، كما يتنحه القبط الديني الذي تقابله خضرة الشريعة - عبر أشعار الراوي - في الطريق إلى قبائل الزحلان ، يتنحه القبط الديني ( البركة ) ويسميه ( بركات ) بالإضافة إلى اسمه الأرضي - المجسدة ( التي أعطته له خضرة ، فهو بذلك ( ميروك ) من تلك القوي الغيبية ، ومطلوب له ( السلامة ) من أمه ، وسط عالم ذاتي بالهضرات . . وبذلك المباركة الغيبية ، يشب الطفل قوياً شجاعاً وأعياً في ظلي قبيلة زحلان ، وأسيرها الفضل بن البسيم الذي أوى خضرة وإبنا ، إلى أن

● ابتعاد البطل .. ووظيفة الرسم المسرحي ●





الواقع الجليلي بذات الفكر القديم المعبر بالضرورة عن  
والعالم الأسن القديم ، وانطلقوا نحو الفردوس المفقود  
الذي تفتق عقل « أبو زيد » عنه ، بذات الأحقاد والألم  
الإرت الملحون ، والصيغة الاجتماعية القديمة ، لقد  
قرآن بأنهم « ببلاد أخرى تؤيم » يتم زرعها بالحيلة  
أو بالسيف ، تنتزع من أصحابها ، لتمنح لهم ،  
ويتجل الحلم لديه بالفردوس المفقود ، الفردوس الدائم  
الحضرة المستمر الوجود ، زمانيا ومكانيا ، في كاتبة  
مستقرة ثابتة ، يدفنون فيه كل نقائصهم ، و ينمو فيه  
الأطفال صحاحا ، وعكك كل الناس ، وبالتالي يقرآن  
يقوم برحلة ( الريادة ) لاستطلاع ذلك الفردوس  
المفقود - المجهول ، مصطحبا معه ابنه الأمير زرق  
الشباب : يحيى ويونس ويرعى .

وفي رحلة الريادة ، يسمى أبو زيد للتعرف عن قرب  
على فردوسه المأمول ، على تونس الخضراء ، والطريق  
إليها ، ذلك الطريق الصعب ، وإن قننه المسرحية  
بشكل كاريكاتوري ، حيث نماذج من حكام المنطقة  
الذين مر عليهم أبو زيد وصحبته : مرضى ويحيى  
ويونس ، هي نماذج ديكتاتورية ومدعية حب شعريا ،  
ومتحركة بقوة خارجية ، وبالعلة للأوهام ، تنجسد  
كلها - أخيرا - في نموذج واحد هو الزناني خليفة حاكم  
تونس الحديث ، الذي طبع كل شيء في ملكته  
بطابعه ، هي معشوقته التي خططها وأنماها بيديه  
وأحاطها بالجليد المصور من نار قلبه ، خوفا عليها من  
العالم المحيط بها كغاية ، ومن المستقبل غير المرئي ، لذا  
فهو يشمر ، وهو يمثل الشفرة العلوية في العرض  
المسرحي بالصنيع ، لانفصاله عن مجامير ملكته  
ومرحتها ، كما يفتنى أن تكون ملكته قد أصيبت بفكر  
غير فكري .

وفي الرحلة القاسية لتلك المملكة - الفردوس ،  
يماني الفتى مرضى ذو العقل الفصيح ، من الإحباط  
والشعور بالانجساق في عالم آبل للفسوق ويتعظم  
أعواه يونس ويحيى ، بالفعل ، وتصيبتها البلاءة أما  
أبو زيد فلا أمل مازال داخله ، حتى يقف أمام تونس  
معنا :

« سأسهرها من أسوارها ، وسيسرا يحيى  
ويونس ، ويخفي القبط ، ويرأ العالم بما فيه .. »  
لقد امتزج الخلاص الفردوي بإخلاص الجميع  
والكون ، ثم تعد تونس مجرد أداة بآلة لرجال يبحثون  
عن القوت ، وإنما أصبحت ( مدينة ) تؤول بدؤا  
رجل ، ووجودا مستقرا ، وجنة يخشى القبط منها ،  
وصحة يرأ الأفراد والعالم فيها ، منها الشاعر  
دلالات أكثر ، ومضافها السيرة كامل لكل أسلام  
الإنسان العربي ، وجعلت منها المسرحية الخالية التي  
سعى إليها لبطل أبو زيد ، والصغيرة التي تحمست  
عليها كل أحلامه ، سعى إليها مجرداً من قيود الواقع  
وتغريها ما من قيود السلطة ، فانصر عليه الواقع ،  
وخلته سلطة قبيلة أمام سلطة الزناني المدعومة ،  
وخيلة وزيره العلما وانفصال ابتته مدعوتة عنه .

ولنا لقاء قادم حول ما يحدث لهم في تونس ●

السادة وقطع الرقاب ، فالمل عتته ، إما أن يأني من  
الغيب بالرمح الكون ، أو من الأرض بانتزاع بعض  
الرباط من السادة ، ومنحه للقراء ، مع إدراكه الكامل  
أن الغيب لن يحقق ما يراه ، وأن السادة على الأرض  
ساقطون عما اكتزروه حتى ولو أدى الأمر لسادة منطق  
المدم ، وبسبب التضارب بين رأيه هذا وحقيقة الكون ،  
وواقع النظام الاجتماعي في القبيلة ، يرب بآله بعيدا  
عننا ، ففجعت بجعله دائما ( خارج ) حركة المجموع  
متحلا من كافة الروابط الاجتماعية القائمة ، لأعن  
الجميع .

ويوسعي يتجاوز المنفعة الذاتية ، وبقدرة على  
الانفصال عن حركة الكون الغيبية مع فهم لحدود  
الفاعلية الإنسانية فيها ، وبمكائنة - وفرتها الظروف -  
للتباعد عن حركة الواقع الاجتماعي القائم ، والعمل  
على التدخل فيها بضمح أبو زيد منطق ( القائم على  
الواجبة ) أمام منطق دباب ( المروى ) ، فهو يهيئ مثله  
واقعه ، ويصل مثله جراحا من الأمل ، ويدرك غنازيهم  
لكنه يتجاوز طريق عاسية ( الأفراد ) من أجل صانع  
( المجموع ) المطارد من القبط ، لذا يسعى كي  
يتحدى العالم في نقائصهم ، ويدفعهم ليتحدى معهم  
ذلك الواقع الصحراوي الذي صنع فيهم الشر  
والخسف ، فهم ( أسرى ) واقعهم ، وفيهم كمشول  
بشرية ، العمل لتحرر من ذلك الأسر ومن ثم فهو  
يتجاوز مرحلة ( التبرير ) لفكر السادة المتخثر ، إلى  
مرحلة العمل لتغييره ، وهنا تكمن أول أعطائه ، فهو  
لا يعمل على التصدي لبنية هذا الواقع المشكل لأرضية  
هذا الفكر ، وإنما هو يدفعهم جميعا للبحث عن واقع  
آخر ، متصوراً أنه قد يتعهم فكراً جديداً ، هل حين  
تكشف له الأيام خطا سعيه هذا ، فقد اندفعا نحو

يقف مرة مواجهها أباه الأمير زرق في معركة بين قبيلة  
زحلان والحلائية ، فتكشف الأم حقيقة بنو أبو زيد  
لأبيه ، فيفتر عليه ، ويغير أمام صاحبته على  
الاعتراف به ، ويقصده إلى سادة الحلائية ، لقد منحه  
السيف حتى الانتساب للسادة ومع عودته متصراً ، بعد  
نفيه في الصحاري مثبوتا أو ينع ، ويعد الأتكار  
المهين والظلم الفلاح ، الذي لديه صغيرا ، يعود لأمله  
في زمن القبط ، حيث يتجل الموقف الدرامي الأول  
والثاني في مسرحيته تلك ، لمع ظهور القبط ،  
بدأنا ندخل عالم الدراما ، القبط كموقف كوني  
وواقعي يواجه قبيلة وسط صحراء قاسية ، فيفرض  
عليها التحدي ، الذي يتطلب استجابة تتناسب مع  
ما تطرحه أفكار وقوى تلك القبيلة ، إنه القبط الذي  
يذكرنا بالويله لدى اجتماع مدينة طيبة ، وضغط على  
حاكمها أوبوب - في مسرحية سوفوكليس - ليصنع منه  
بطلاً تراجينديا كلاسيكيا يسمى نحو المعرفة الكائنفة  
لجرمه ، ويذكرنا - أيضا - بالندم الذي اجتاحت مدينة  
أرجوس وضغط على الأمير الشاب أروست - في  
مسرحية الدياب لاسارت - ليصنع منه بطلاً وجديوا  
يسعى لتحمل المشيولية وحده من المجموع ، وها هو  
الذي يواجه قبيلة بني هلال ، ليصنع من البطل  
الحلم الذي صنعت السيرة ، بطلا ديبا .

ففي زمن القبط ، يبرع السادة إلى رجل السيف  
والفعل الرابع ، أبو زيد ، فالملك متشغل بآلياته ،  
القاضي بما كنسه من أموال يخشى عليها ، والسلطان  
يتميز عن القيادة التقليدية ، ودياب يسيرجاسته  
أو إتهانته وروية القائمة على نوع من القوضوية ،  
وتقصود أن إزالة القبط لن يفتي إلا بإرتجاج الكون  
بآلمه ، وتقوضه ، أو أن يبدأ السلطان بمصادرة أموال

# قراءة تشكيلية

عمود الهندي



الفنان صلاح طاهر

اللوحة أمام الألف ٤٩ × ٤٠ سم  
الحامض المستخدمة زيت على قماش

لون رمادي ، سياه جامدة

كانها رسم على بطلاقة

مساحة أخرى من التراب والضبب

تنص فيها بضعة من النصوص المنسوبة

كانها تخرق في غفوة الإفانة

وصفرة بيها ، كالوت ، كالمحال

منشورة في غابة الإهمال

صلاح عبد الصبور

كيف كان الميلاد ؟ .. متى الموت ؟ .. للفرس وقت ولحصد للفرس وقت .. فهل يمكننا أفضاء أثر السر الخفى ، حيث الفنان يلتمس ما تلتقطه عينه ، يبحسده في ألوان زاهية ، ومساحات تضيق وتوسع ، تترامص كخيالات وتيازك ، تنص فوق فضاء سطح رحيب ؟ ..

يرسم الفنان صلاح طاهر أعمدة هي أقرب إلى حراب اصطلمت بأرضية المسطح فتتج عن الارتطام شرور هو أقرب إلى هيئة الظل الخفيف ، ويوحى بتسيط الأعمدة بأنها نيت لما فجأة في كيان المسطح ، أما الأشخاص فكأنهم يتأهبون للطيران ، أو هم زخارف من للروح المساي ، الخطوط فيها لا تمثل حداً فاصلاً بين مساحتين ، وإنما ترسم حركة ، تربط مالا يمكن ربطه ، وكأنها تحتضن الفراغ الفضائي ، فالخطوط في اللوحة لا تحدد حواشاً ما يقدر ما ترسم خط سير زمني ، يحدد الإيقاع ويبدل عليه . وعلى الرغم من ندرة الخطوط الألفية أو ما يشبه اعتمادها في اللوحة فإن استيعابية الخطوط جعلتها توافقه لحلم بعض الشجوب ، وروى عطشها لحياة المصحب . . ولقد غال الفنان في تعديل وتبديل حركة خطوطه المتحركة ليؤكد قوة حركتها

تتملك لمساحات صلاح طاهر ميزة التوتر ، كما لو كانت قوى تبذل مجهوداً خارقاً في إنجاز مهمة ما ، وإن كان الفضاء لديه مجرد فراغ ذي أرضية هشة مخرجها الصلاة ، فقد أمتع بالعناصر للتأثرة في مقدمة اللوحة .

أما اللون فلا يرتبط بالدرجات الصريحة ، بل هو لون يفرض على حيون المشاهد الإحاطة بالتوتر والمقاومة وتماثل العناصر على الأرضية الهشة ، واللون أولاً وأخيراً شبيه بلحن موسيقى ، ينبع توجع الخط المسود ، يتوافق معه ، ولا يتضاد

وفي النهاية فإن الفنان يفرض على المشاهد مسيرة العين على اللوحة ، فهو يبيد لحظات التوتر بعناية ، كما يحدد لحظات الراحة وأماكن المفاجأة ●



تحدثنا في مقالنا السابق عن مجموعة من فنانينا الراحلين الأعراء ، الذين أثروا وأثروا بتأجهم للتير ودوهم الهام ، في مسار حركتنا التشكيلية المصرية الحديثة ، وما نحن ذا نواصل الحديث عن مجموعة أخرى ، نعرضها بالتقصير ، لما نلقاه تجربتهم الفنية من إهمال من قبل الجميع تقريبا ، لعلنا بذلك نعتذر إليهم قدر جهدنا .

## أعزائى الراحلين .. معاً ندرك

فاروق بسيون

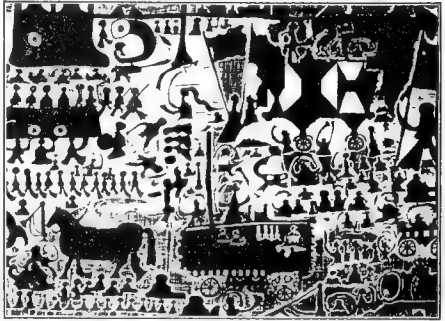
عبد الهادى الجزار

لعل الفنان « عبد الهادى الجزار » واحد من أهم الذين يلوون ما كان قد بدأه « رافع عباد » من بحث عن سمات متميزة للشخصية المصرية في الفن ، خارجاً به عن إطار تسجيل ملامح الحياة المصرية من الخارج ، متجها نحو تصوير السلوك والانفعالات ، والرؤى والطقوس المصرية الشعبية ، مضيئاً على ما يستوحيه من موضوعات حساً « سريالياً » ، لاتفهم ملامح الأشكال فيه في ضباب العقل الباطن ، قدر ما يرتفع التعبير ويزداد الوضوح ، كعمليات « القفص » للسليبات الكثيرة المنتشرة ، في أحداث السحر والشعوذة والاعتقاد في التنجيم السائد بين الطبقات الشعبية آنذاك ، كاشفاً ما فيها من تحلف وتدهور سلوكي ، جاعلاً من اللوحة وليقة لإدانة التخلف والفقر والجهل ، وذلك من خلال تراكيب تشكيلية مستعجلة ، بانت كاضافات هامة في مسار حركة التصوير المصري الحديث .

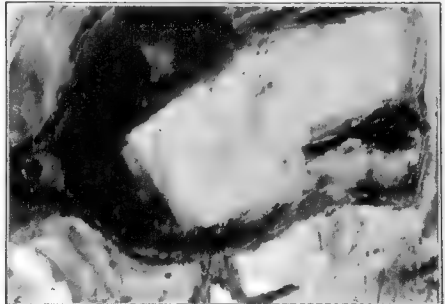
وقد بدأت تجربة الفنان « عبد الهادى الجزار » من خلال جماعة الفن المعاصر ، مع منتصف الأربعينيات ، حاملة خس سيرتالي أشبه بما قلده « بول دلفر » ، ثم انتقل بعد ذلك ، مشاركاً رفيق كفاحه « حامد ندا » فيما بدأه من بحث عن ملامح للشخصية المصرية في الفن المعاصر ، لتناول بعض مظاهر الحياة الاجتماعية بمصر ، كمثيرات أو مداخل لأعماله الفنية ، مصوراً ملامح الحياة داخل مجتمعات المتوحدين والمرضى والفقراء الذين يعانون من الجهل والتخلف ، واضعاً إياهم داخل تراكيب سريالية ، اخطط فيها الواقع بالحلم ، وانتشرت رموز السحر لتضفي على الأعمال جواً أسطورياً ، ارتفع بالتعبير كثيراً ، دون الإخلال بانساق التكوينات ، وتفردها . ثم انتقل بعد ذلك ليقتبس في صوالم أكثر غموضاً وسريالية ، اخطط فيها الإنسان بالآلات التشابكية ، كثيرة التفاصيل ، وكأنها هي عملية اعتراض على « تنسي » الإنسان ، وتحوله إلى جزء سلبى ، داخل تركيبة آلية بادرة ، تكاد أن تنحط بعد تكييفه . وتحولت وفق ذلك سطوح اللوحات إلى « حالة » من الصخب الملى ، بالتفاصيل والتداخلات ، مزاجياً في ذلك بين حدة التعبير وبلاغة التجريد ، وبدا كمن يبحث عن مطلق جديد ، يصوغ من غياله خبراته السابقة ، ولكنه ذهب عنا فجأة ، خلقاً دوراً بارزاً في تاريخ التصوير الحديث بمصر .

كمال خليفة

ربما كان الحديث عن تجربة الفنان « كمال خليفة » مثراً لكثير من الشعور بالألم والذنب معاً ، فقد كان الموت بالنسبة له موتاً للتأج والتدور الذى قام به معاً ، فقد تفرقت أهم الأعمال وضاعت كما ضاعت بالضبط



لوحة للفنان سيد العلوي



لوحة للفنان كمال خليفة



أهميته تحت وركام من التعالم والأدعاء والشوشرة برغم فقره كحالة تسجج وحدها داخل إطار حركة الفن التشكيلي بمصر ، بما حله نتاجه المتفرع بين سحت وتصوير ورسوم من تفرد وبلاغة ووعي مالملة وبالادوات معاً . استجالت فيه الأشياء للزينة كمثيرات أولية ، إلى لغة عردة من المباشرة ، غنية بالتصير الإنساني الجليل ، بسيطة في سلاسية بلغة ، رفيعة صداعة بحس ، تحول فيه الألم إلى حس نيل .

بدأ نحاتاً ، تناول تصوير الوجوه في حالة « وشوك » على التحول في التعبير ، منعدنة ، خالقة ، أو ساكنة مستكنة ، محوراً قليلاً وبسيطاً في سلاحيها ، بحيث تبقى منها دائماً العيون الضيقة المدققة ، كؤزوات مركزة للشكل ، حاملة للتعبير الهادي العميق . كما تناول أشكال الطيور والأسماك ، محوراً في حيثها بحيث تبدو وكأنها قد وجدت هكذا ، متعجيرة يبدو على سطوحها حساً أقرب إلى « فعل » الطبيعة في الصخور ، تظهر عليها عوامل الحكمت والحشد والتكسر ، وتحيط كلتها خطوط مستمرة متغلقة تكسر صرامة استمرارها أجزاء نائكة ، وأخرى غائرة دقيقة ، تجمل السطح الخارج يوتر بسقوط الضوء عليه فيفيض على سطوحها حيوية تعبيرية هائلة . وذلك التعبير يبدو متناقضاً مع منطق التأليف النحتي لديه ، حيث تبدو الكتلة متغلقة على نفسها مفروضة كشكل إيجابي على فراغ سلس عيط ، مسيطرة عليه ، بانغلافها الدائم ، وشوهرها س الفراغات البنيية تقريباً .

ثم انتقل تحت وطأة « المرض » ، وتاجاً لعدم القدرة على بذل الجهد العالي الذي يتطلبه النحت إلى ممارسة التصوير ، تناول الأشكال الإنسانية نفسها ، التي أحياها ، وصورها في حالة تعبيرية عالية ، منعشة نارة ، خالقة أخرى ، غير بالغة الملامح ثالثة ، تبدو وكأنها قد ولدت من حراك حاد بين عديد الألوان المتداخلة في حرية وحيوية ، تحمل بجوار فعل الصدفه الأدائية ، قدراً هائلاً من التوتر المصاحب للحظة الخلق ، ينعكس على الشكل فيبدو وكأنها هي في حالة وشوك على الصراخ أو الموت . وقدر الحيوية والحركة الأدائية نفسها ، نجده في تصاويره للزهور والطيور ، التي أحياها أيضاً ، فاستلهمها كوسائط ، أو مثيرات أولية ، ينترجها ، كي يقوم بعملية تصوير شديد التعبير والانس الإنسانية ، تحول فيها للمشاعر الكثيرة المتداخلة ، والتي تخلف تداخلاً لونيّاً تشترك الصفات الأدائية في إحداثه ، بعكس وعياً بمعنى التعبير المجرد من المباشرة ، القائم على الشكل الخاص ، حتى وإن كان زهرة وإناء . وكذلك خليفة قد استطاع أن يقدم توافقاً حياً بين الوسي بلغة الفن وعنى فطرية الحس ، ومعنسة بناء الشكل ، ليقدم عوالم الشكل فيها موازٍ لى سائر الحسّ دون مباشرة في التعبير . وذلك أهم ما أضافه من نتاج .

سميد العدوى

كان هذا الفنان كالتفعل العجوز ، تحتمل داخله المشاعر ، تحتفظ بتضاة الرؤية ، ولفراغ الوسي ، بلدت دائماً أعماله وكحالة من المعتن الصلوى لكل

لوحة للفنان عبد الحادي الجزار

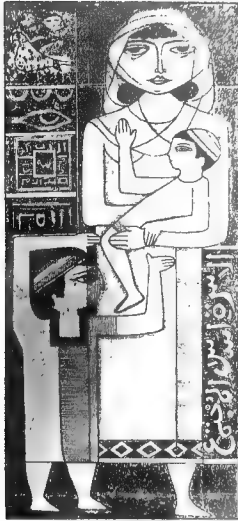


تأخذه في رحلة لا تنتهي ، توالد فيها الكائنات من بعضها ، وتنمو في اطراد مستمر ، ويتجدد التكوين الذي يشق ، بالحركة ، وفق استجابات النمو والتزايد للأشكال الزائفة ، يتحكم إتساق وعياً هائلاً بالإيقاع ، وإدغامات الحركة والسكون المتساين داخل البناء التشكيلي .

بدأت تجربته مع بداية الستينيات ، حاملة قدراً كبيراً من الشجاعة في البحث و التجربة . وتمت مسرعة عن طريق الحوار الجاد مع رفيقه ومصطفى عبد المعطي و ر و وعمود عبد الله ، وقد شكلوا معاً جماعة « التجريبيين » ، التي تعد أخطر الجماعات المؤثرة بشكل إيجابي وحاد في وجه حركتنا التشكيلية المعاصرة ، بما أضفنه من شجاعة وجرأة ووعي ، وحوار بين مظاهر المصرية ورحلته العالمية .

ما يدب على الأرض حيا ، لا يندوكا لو كان يصوره ، وإنما يحيه ويلتهمه التهاماً ، فيخرج على سطوحه الناعمة ، عوالم غنية بالنبش ، عمله بقدر كبير من موحيات الحركة والنمو المستمر ، فبالشخص والكتاتبات الأخرى والأنيبة والطرقات وكل شيء ، يراه ، يتحول إلى معرفات بلاستيكية ذات سلاحيها وأشكال « خاصة » ، تتحرك زائفة ، راقصة في حركة حرة ، متجاوزة متهاصة ، أو متباعدة متألوة ، تطول وتقصر وتتحول كلما عاها التحول ، وكأنها هي حالة من الحرية التأليفية المستمرة ، تتباه فتعبر ملامح الأشياء لتندخلها في علله الطغوى الناصع الخاص ، الترح ، شديد الفرح بالأشياء .

لم يكن الفن لديه عملاً مجهزاً بشكل سابق ، وإنما كان كالغفارة ، التي ما أن يدا فيها ارتداد جعلها حتى



● لوحة الفنان كمال أمين ●

#### كمال أمين

بعد الفنان « كمال أمين » واحداً من أهم فناني الحفر لدينا، حيث استطاع أن يطور لنفسه أسلوباً جمع فيه بين إمكانيات الحفر الأدائية، والحس المصري الخاص، الذي يستمد سماته من تصوير مقامه الحياة اليومية البسيطة، من خلال خضوع لمعطيات الفن المصري القديم، من حيث إيقاعات الحركة والسكون، والتبسيط في أشكال الشخص، وكذا رشاقة الخطوط المحددة لملاحها، يضع ذلك في قوالب جديدة، تتسم برشاقة ورقة، تلحظ فيها مباشرة الفنان التي تجعلها الموضوعات في حيوية ورشاقة الخطوط التي تخدم ملاحها.

وقد تميزت التجربة لديه بالانتقال الحذر من أسلوب أدائي إلى آخر، وفق ما يليه قاتنون تنفيذ فن الحفر بشكل أكاديمي، أي أنه مع التجويد والتفرد في نطاق فنان الحفر المصريين، لم يلجأ إلى الإيهام الأدائي لتحقيق إثارة. قدر ما كان ملتزماً - وبوعي كامل - بتجريب واقعي تعبيرى بليغ في بساطة ●

مباشرة، من ناحية، والحس الإنساني النابض الكامن في علاقات الإيقاع واللون وموجبات الحركة الداخلية للأشكال من ناحية أخرى. أي أنه استطاع مزاجية وهي العقل وفعل العاطفة في تركيبة حيمة واحدة، أنشأت نتاجاً متقدماً رغم قلته الكمية.

فقد بدأ جريباً في البحث في مزاجية الحس السريالي بالثياقافية، متشابهاً مع كثير ما قدمه رواد المهين في أوروبا، ثم تحول للتجريد، ليس من مطلق تخليص الأشياء الرغبة من كثير من ملاحها، وإنما مستلهاً الحركة والإيقاع ومعاني النمو والتضال، أو التبادل والتوافق بين عديد الأشكال الخالصة، التي تأتي ملاحها عند البدء في « حل » مشكلة المسطح المطروح للرسم، ثم تنظيم تلك اللامع في تراكيب « صامدة » هندسياً بحيث تبدو كما لو كانت « صنما » حوار بين مسطح منبسط مسالم وعط حاد غزاي، أو ترويض ستام لعديد الخطوط الرقيقة والصلابة باللون الزاهي على مسطح حاد، أو بحث في فعل اللون الساخن التاري في زخفه الملهدي في إصرار على مسطح رمادي ساكن، وهكذا، بدأ التصوير لديه، محاولة لحلق « حالة » من التعبير الشديد، باستخدام الشكل الخالص غير المنمى للظيمة المرئية، وكأها هي إحداث لتوازن المحكم بين « الشكل والتعبير » بلفة تصويرية، يفسدها تمكن أدائي عالي، وسيطرة واضحة على الأدوات.

وتحولت التجربة لديه تدريجياً، بعد امتلاك الأدوات الأكاديمية، نحو والتعبيرية، الخاصة، التي امتزجت فيها صناعة التلقائية القطرية، بخي واضباط وصرامة الوعي باللغة التشكيلية، لتتبلور فيها قلعة بعد ذلك من أعمال، تستطيع بحق أن تعبيرها « متفردة »، بتعبروات الأشكال فيها، وما تحتوي عليه من حركة إيجابية حيوية، وما تقوم عليه من تفرد في البناء، وغي في مزاجية القطرة الواضحة، بصرامة العقل وعشدة التكوين، بحيث تصبح الملوحة « كالشيت » للتعبير في أعلى وأغنى درجاته الإنسانية، لتظل دائماً نابضة بحياة إنسانية مصرية، شديدة الغنى.

#### مصطفى الأرنؤوطي

لعلنا لا نكون متطرفين حينما نعتبر الفنان « مصطفى الأرنؤوطي » من أكثر فنانين الرسامين، الذين يشعرون بالذنب للتعبير تجاههم، حيث كان رحيله، وحسباً كاملاً تقريباً، لتناحه وعوره، ودفا لأهميته تحت ركام من السببان والإهمال. برغم ما في تجربته من غنى وتنفرد وارتفاع في مقومات التشكيل، والإضافة الواضحة للغة الفن في أعماله بسلامتها التجريدية. فهو من أبرز فنان الجيل الثاني بمصر، الذين زاوجوا - على ندرتهم - بين الوعي العقل للغة الفن، وبلاغة الشكل الخالص القادر على القول دون



● لوحة الفنان كمال خليفة ●

## الجفاف

### سليمان فياض



ولم أجد ما أقوله بلدي . كان جدي قد ذكر لي ، في الليل ، ونحن نبيت تحت أشجار المالح في قبط الليل وسكونه ، وقد تخوف من الجفاف ، إن النهر الكبير أيضا قد جف . شيخ ملاه وتتألم في شهور التحريق ، في الربيع ، وفي الصيف . لم تعد تتدفق له مياه من السودان والحشة ، فلم تسقط عليها أمطار في ذلك العام ، كان جدي يبحث كل صباح إلى قرينتنا ، لأعود له مع الضحى بطعام ، وأباريق ماء ، وصحيفة اليوم من زوج عمي ، وأسفل الحمار .

في قرينتنا كانت مياه الطلمبات ما تزال تتدفق في البيوت كلها حركت النسوة أيديهن أعلى وأسفل ، ترزعهن الطلمبات من حق عميق في باطن الأرض . وكانت الصوامع ما تزال ملأى ، إلى نصفها على الأقل ، بالقمح ، والذرة ، والأرز ، وكلها لم تظعن بعد . كنا ما تزال نجد طعاما في عمتنا ، لشهور قادمة : الناس ، والدواجن ، والحيوانات . لكن الكل كان يشعر بخطر الكارثة المقبلة . سنظل نجد ماء في باطن الأرض لعماد على الأقل نتسعه بالطلمبات لسقيا الأحياء ، لكن ماذا سوف يحدث لنا حين تنفذ الحبوب : القمح ، والذرة ، والأرز ولن نجد الجواميس والأبقار والحمر علفها ، وعندئذ تنفق المواشي مع الطيور ، والبشر ، ويخف حتى مياه الأعماق .

وكانت النسوة يجلسن أمام البيوت ، في الظلال قلقات ، وقد فقدن الرغبة في الحديث ، والشجار ، كمادتهن في أبام الفراخ ، إذ ينتظرن مواسم الجنى والحصاد .

وعلى طول طريق العودة إلى جدي بالحمار ، وأباريق الماء ، وطعامنا للغداء والعشاء ، كان الرجال جالسين في الحقول ، في الظلال تحت التماريش ، والأشجار ، على ضفاف القنوات ، والمصارف ، وفي قلب الأراضي ، والأولاد يسعون بالحخير معي ، تتلصق على جوانبها أباريق الماء معلقات من أياديها ، وأمامهم ، لفقت الطعام للغداء ، وللمشيء . كان الرجال يرايطون في الأراضي ، كلهم قد صاروا قطعة منها ، يشاركوها ، بوجودهم فيها ، أحزان الجفاف ، وغولف الغد ، تحت سماء طباشيرية ، وأشجار ساكنة ، لا يفتقر بين أعضائها طير .

على مدى الشوك ، أينما توجهت إلى دائرة الأفق ، صوحت مساحات أراضي القطن ، واللذرة البكرية ، وما يحيط بها من شجيرات التيل ، توقفت لوزات القطن عن الفتح وجفت ، وكنت أعواد اللذرة عن النمو ، فلم تحمل لها الجداول والقنوات قطرة ماء ، منذ أسابيع ..

وتحت أعواد اللذرة ، في الأحواض ، كان البرسيم ، البدرى ، قد صار هشيبا ، وحتى أشجار الصفصاف ، والسدر ، والأثل ، والكافور ، والتوت ، هذلت أعضائها الدقيقة ، وهب الأصفرار في الأوراق ، فلم تعد جذور الأشجار التي تضرب صمغا في الأرض ، قادرة على أن تتنازل قطرة ماء .

الأشجار الوحيدة التي بدا أنها قادرة على البقاء هي أشجار السنط ، فما تزال تفرز صمغا ، وتثبت قرونا . فلحالها جميعها من الجفاف ، وجلوها تخزن ماء ما لا تراه الميون .

وعلى مدى الشوك ، كانت مساحات الأراضي تشقق أخاديد همة ، قد تسقط فيها قدم السائر ، أو تنهشم من وطنها حوالها وتفتت . وعلى سطوح التربة التي تصدع كانت تترك ذرات ملح في وهج الشمس القادحة ، في أشكال لا نهاية .

جاء شهر أغسطس هذا العام ، ولم يجر مياه في الترغ من النهر الكبير ، وكانت القناطر مفتوحة الأبواب ، وبرايغ السواقي مرفوعة السودان . وبدا جدي قلغا ، ينظر بحزن إلى أشجار المالح ، في التصف لندان الذي علمكه ، وهي تيف ، وتصفر أوراقها ، وتتساقط ، وتتوقف عن الإزهار والإثمار : أشجار الجواقة ، وأشجار البرتقال ، وأشجار الليمون ، وأشجار التين ، وأشجار الخوخ ، وما تحتها من شجيرات البلطخ والشمام ، والخيار ، والفتاه . والأرض تحتها تشقق ، وتعلوها ذرات ملح ليس له مذاق .

تهدد جدي ، ونفت دخان سيجارته « اللق » زافرا ، وحسن المصّب في الأرض ، وقال بقلق ، وعيناه على أشجار المالح : « يومد يا أبو داود » .

قال جدى وهو يضحك :

— هل تفكر يا أبو داود فى حق ظلمات ، ورى الأرض حولنا ؟

بدت فى التفكير التى خطرت برأسى سخيصة ومستحيلة ، فلزمت الصمت . وإذ رفعت وجهى إلى جدى ، رأيته يبتسم ، وعينه تبتقان لثانية . ثم يهتم قائلاً

— على الأقل سنتخذ أشجار الموالح يا أبو داود .

وقبل أن أحس : كيف ، كان جدى يبهض ، ويعمل فأسه ، ويقول فى :

— هات « حوافتك » واتبعنى يا أبو داود .

لم أفهم ما يقصده جدى ، لكننى أسرعت أهل عواقبى هل كفى ، وأسير مسرعاً وراءه ، فضطوته واسعة ، لأنه فارح الطول . كان عمرى آنذاك فيما أذكر ربما سبع سنوات ، أو ثمان سنوات . وكان جدى يسير عبر الأرض ، على جسر الجندول صوب التربة . وهو يحمل فأسه .

عند الشط ، توقفت جدى لحظة ، ثم انحدرو مع ميل الشط ، إلى قلب التربة ، وهو يقول لى دون أن يلتفت نحوى :

— على مهلك يا أبو داود .

كان قاع التربة ، جافاً تماماً ، ومشتقاً ، وعلى البعد صوب الغرب ، مع طول التربة ، كانت القططرة صافرة الأبواب ، كطلل دارس فى واد مهجور . لكن فزة من ملح لم تكن تومض فى تربتها . ونظر إلى جدى ، وقال :

— مستحضر بترين يا أبو داود . اختر لك مكاناً بعيداً عى وأرن همتك .

وراح جدى يغفر بتر ، ورحلت أنظر إليه ، وأحفر بتر ، أفعل مثل ما يفعل ، وأصنع مثل ما يصنع ، وأحرق مثله فى العرق ، وأوسع وجهى بطرف ثوب المعقود على وسطى ، أربيع تراب الحفر ، وأرغمه على الجانيين مثل صنع جدى .

وشجرة الترابية أو الشفاسد ، قرأه على أخبار الجفاف . وتنافس المياة فى أهل الصعيد ، أمام مقاييس النيل . ثم طوى الصبغة من جديد ، وأخذ يحكم لفك القش ، حول أباريق المياة ، حتى لا يسيرها الخ من الحسام . ويدس القش فى فوهات الأباريق بإحكام . سألت جدى إن كان سيأكل ، فقال لى ببسمة غفصية : « كل أنت يا أبو داود . أنا لا نأكل لى » . وجاء يلفق لنفسه سيجارة أخرى . ويأدع أطراف روقه ، بلقافة ، يدأرب لسانه ، وقدح زلطة على زلطة ، شاذبيل طرف قبيل القطن ، وأشعل سيجارته ، وأخذ يضح فى أنفاسها حنة

تركت جدى جالساً ، وعبرت سور الأسلاك الشائكة حول التصب فدان ، وتوقفت عند بئر منبهر ، كان يوما ، فى أزمة مضت ، لساقية مرفوجة . رفعت رأسى إلى التختلين العاليتين المساوترين فلا يقدر على صعودهما أحد . كانتا شاذقتى الارتشاع ، أعلى من كمل ماذن التربة الثلاث ، لو وضعت فوق بعضهما البعض . كانتا بلا أثر لى أى عام ، ولا يعرف أحد أو يفكر إن كانتا قد أثمرتا لى بريم ما ، أو كانتا ذكرا أو أنثى . كانتا مثلثين نحو بعضهما البعض . فوق البئر ، وساكنين كيا فى لوحة شاذية الألوان . وكان البئر شقين مستطيلين تصدعت أحجار جوانبه ، وبدأ الماء فى جوفه غائراً ، وبعبداً ، وأستا . وسعمت صوت جدى يصيح لى : « ابتعد يا أبو داود » . فتراجعت فى خوف . وعدت إليه .

قال لى جدى إذ جلست ، وكأنه رأى ما رأيته من ماء بعيد فى غور البئر : — لا تخف يا أبو داود . دح الغدا لحاق العيد . سوف تنقل التربة يوما بالماء .

قلت لجدى :

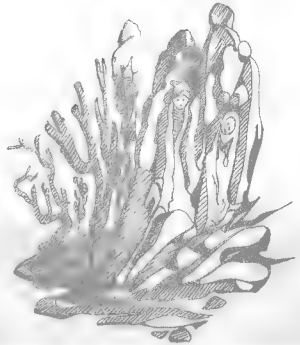
— فى قلب الأرض مياه . رأيتهما فى قاع البئر المهجور . والظلمات فى البلدة تأن بالماء من جوف الأرض ، ماء عذب بارد يا جدى .



وعندما إلى قطعه ارض المواليج غسلنا ايدينا وسراجلنا عن الأباريق ،  
وأكلنا غداتنا ، واسترحنا ، ونهض جدى يجمع استجارا صغيرة ، ويضع  
بها أحواضا حول أشجار المواليج شجرة شجيرة ويجمع بعضها بالشراب .  
وفهمت ما يفكر فيه جدى ، فرحت أصعب مثل ما يصنع ، كم شجرة صحتنا  
لها حوضا ؟ ربما كانت مائة ، أو مائة وخمسين أو مائتين . وإذا انتبهنا من  
عملنا ، قال لى جدى ، والثمس توشك على الانحدار فى الأفق .  
— سنبيت الليلة فى البلدة يا أبو داود ، وهذا نأى مبكرين إلى الأرض بعد  
الفتح .

وتركتنا وراثة الأباريق ، فغدا سوف نملؤها ، من البترين ، ماء حذبا  
باردا . ونعلقها من أذانها فى الشجرة ، ولا نلقها بالقش ، فلا نخشى عليها  
من البخر ، والجفاف ، فلدينا فى الثرة ماء البترين . وأردفنى جدى وراثة  
على الحمار .

وفى الليل ، على السطح ، فوق الحصى ، وتحت النجوم . فط جدى فى  
النوم بعد العشاء ، وعلا فطيله الحبيب إلى سمعى ، وأنا ما أزال أحكى لأبى  
وأمى وجدنى ما لمعتاه فى يومنا من عمل رائع . وكأنا سنملأ الثرة بالمياه ،  
وندير السواقي ، ونجرى الجدول والفتوات . ونعيد الخضرة والألوان إلى  
وجه الأرض . ولا أعرف متى تمت لى حطنى جدى ، أنشأ فى جسده صير  
الأرض ، ولا متى انصرف أبى وأمى إلى غرنتها على السطح ، فحين  
صحوته عند أول ضوء الفجر ، وجدنى نائما بين جدى وجدنى .



وساعة إثر ساعة ، كانت التربة فى قلب البئر ، تكشف عن طين رطب  
دلين . ويبدو قلب البئر ، بترى ، أكثر ندابة ورطوية ، والعالم ، فوق ،  
منقل بالحر والجفاف . صار البئر ، بترى ، يطول ، إلى أقصى ما تمتد إليه  
يدى فوق رأسى ، حتى صرت عاجزا عن وضع أى طين آخر أسفله فوق  
حوائط البئر ، بترى . ونظرت إلى أعلى حائرا كيف أصدت ثالثة من قلب  
البئر ، بترى ، فرايت جدى واقفا يضحك ، قال لى :

— أحسنت يا أبو داود . هات يدك .

نأولته فأسى ، وأمسك بيديّ الاثنين ، ورفعنى من مساعدتى تحت  
المصمين إلى أعلى البئر ، وراح يمسح لى عرق وجهى بظرف ثوبه .

ذهبت لأرى البئر الذى حفره جدى . كان عميقا بعمق طوله من قديمه  
إلى رأسه ، ومستديرا كما ساق نخلة ، واسما كيا قاعده صومعة . قلت  
لجدى متخوفا :

— أين الماء ؟

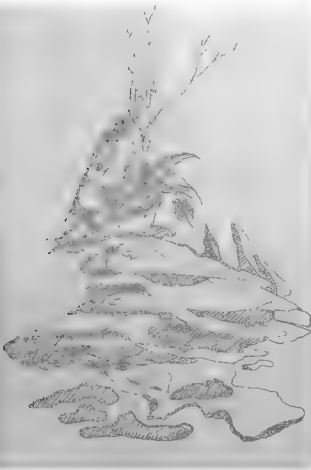
فقال جدى بظقة مجرب :

— غدا ، هذا لى الصباح يا أبو داود ، ستجد البترين مليئين بالماء من  
رشح الجدران .  
فقلت لجدى :

— سنشرب نحن . لكن . كيف سنشرب الأرض . الماء فى البترين لى  
يكفى الساقية لتدور ، ولن يملأ الثرة لتشغل الساقية .

ضحك جدى ، وقال :

— لا تنجمل عموك يا أبو داود . ستروى على الأقل أشجار المواليج :  
الجوافة ، والزيتان ، والليمون ، والتين ، والخوخ ، وهذه الأشجار التى  
على شط الثرة .



# بَيْضَةُ الصَّبَاحِ وَالْمَسَاءِ

أبراهيم الحسني

عندما يدخل شعاع الشمس من النافذة، يغمر الحجر ضوء النهار، يعطى في أذن الولد سمر لفظ وهممات وصباح الباعة في الحارة، يتقلب في فراشه بالطول والعرض، مستمتعا بالدفء والحدس والسرير خال من أخته وأمه وأبيه، الذين ينهضون مع آذان الفجر وبكثيرة الصلاة، ويكون سمر في انتظار أمه تأتي ويدها مبللة بالماء لتدفع الغطاء عن وجهه، تبهز وتقبل جيئه، تقول:

— قوم ياسمير، الشمس طلعت من بدرى.

يظل يئن يتلوى يراوغ يتملص، إلى أن يشعر بنيرانها وقد فاض منها الكيل، يتحدث وتقوى متعذرة ومنذرة، يكف والبكاء يجنقه ويطبّق على أنفاسه، يقاوم رغبته في النوم والكسل، يستجمع قواه لمواجهة لسعة البرد ويغترز الهواء، يشب بجذعه متعلقا برقبته، لتمنحه بعض الدفء وإتسامة تزيل اتجهم والعصاة وأثار الغضب على وجهها، يقبلها ويتوسل إليها وأن تدعه بنام اليوم... واليوم فقط... تداعيه السيرة والحسرة وأحذية وشيايب الأردال وعصاة الشيخ سمعدو، الذي يراه — كما يرى الجبان والمقاتل في حوايدت وحكايات أمه التي تملأ بالرعب والخوف في أنصاف الليالي — بقرون وحوافر وأنياب حادة طويلة مدنية.

تحمله بين ذراعيها، تسريه إلى الحوش الترابي، تضع رأسه تحت حذيفة المياء، وهو يرفس الهواء بقدميه، ينشج ويصرخ ويضربها بيديه على صدرها، يحاول التملص والانفلات من إحكام ذراعيها حول جسمه.

(الولد سمر يظل البيضة طوال أيام الأسبوع، تداعيه، تراوده، تأتي إليه في الأحلام على هيئة ثمار كثيفة تتدل من فروع الشجر، أو تلال كبيرة لا تنتضب، ويظل هو في خيالاته ينزع الفشر عن البيضة، يتجنس للمس الناعم من الداخل، يليرها ويضغظ عليها في كفه، يبينها لماعه يسيل، ويرقه يجرى، يعد يحسب: السبت الأحد الاثنين، بدءاً من ليلة الجمعة إلى

أيقظت جدى، فتوضأ وصلى، وصليت ورامه، وحلنا على الحمار أربعة دلاء، وأربعة حبال، وعصابتين، وصحبتنا جدى تحمل بلاصا، ويرثا وراء الحمار على الطريق، حتى انطفقتا نيرة على شطّ التربة، وبلغنا البثرين.

صحت بفرح، إذ رأيت الماء وقد ملا البثرين، إلى قرب الحوافر، وكانت الشمس تصعد في الأفاق الشرقي. وانطلقت أنحنى نحو البثرين، أغرف من بثرى الماء بكفى، وأغسل وجهي، وأشرب.

وأخذ جدى يصنع في الشطّ درجا ننزل عليه ونصعد. وظللتا طيلة النهار، ننحّل المياه بالدلاء، ونسقى أحواض أشجار الموالح: أنا بدلولى، وجدى بدلولى، وجدى ببلاصها. وجاء رجال من الأراضى حولنا، ورأوا ما نصنع للأشجار، وشاهدوا بثرنا. وكنا نتنح منها بالدلاء، فيتنقص ملاصها، ولكننا حين نعود إليها من أنقى الأرض، حيث أشجار الموالح، نجد ما قد امتلأ بالماء كما كانا.

هند الظهر، كنا قد روينا أشجار الموالح، وأشجار السط على رأس ما نملك من أرض. وجلسنا تحت شجرة التوت الوارقة الظل. فتحت جدى صرة الزاد، وأخذنا نأكل بأيد غسلناها بماء البثرين، ووجوه غسلناها بماء البثرين، وعندنا إلى أرض الموالح، ولما نومة الفيلولة، وحين صحونا، جعنا متاعنا، وأخذنا في السير لنعود مع الحمار إلى القرية.

لكنّ نكّ نيلغ الشطّ، حتى رأيت مجرى التربة، شرقا وغربا، وقد امتلأ وأديه بالرجال والفؤوس تصعد وتهبط. كانوا يصنعون مثل صنعنا، يأبوا، يمد آبار. وضجك جدى راغبا. وخيل إلى في لحظة، أن التربة ستصير بئرا كبيرة، تستعمل ماء، وتلدور السواقي، ويغتر من جديد وجه الأرض، وتتفاقر الطيور بين الأشجار، وتقتل الصوامع بالحسوب. وسمعت جدى يقول بحزن لجدى، ونحن نسير وراء الحمار:

— ماذا يفعلون بكل هذه المياه؟ كيف سيروون بها أرضا عطشى، ومزارع تجف، القطن يموت... واللوزة تموت. والبرسيم يموت، والحبار، والغذاء، والتيل، والحضروات... يا إلهى. كل شيء وعلى وجه الأرض يموت.

ثم يصحك جدى بمرارة، ويقول:

— على الأقل سيقبّلنا، ولأهل البلدة، أشجار الموالح، والأشجار الكبيرة. سيبنى شيء ما أخضر على وجه الأرض.

وكتت أحلم، وأنا أسمع، بل أرى رأى العين: العصافير وقد عادت إلى نصف فدان الموالح، تطير وتتفاقر من غصن إلى غصن، ومن شجرة إلى شجرة، وأصغر على شفتقتها في الصباح. وقلت لنفى: وأن تموت العصافير.

ووجدتني أقول لجدى:

— من سيبني في أرض الموالح يا جدى؟

فقال لي وهو يمسح رأسى:

— غدا. غدا يا أبأ داود. الليلة فقط، سنستريح في البيت.

وبتنا ليلتنا فوق السطح، وأدمشنى أن كلنا لم ينسج، وقطع لم تقو، ويومنا لم تنمب. ومحارنا لم يبتن، في كل القرية، في ليل القرية الطويل، وعندنا شمرت بالخوف، ولذت بخضن جدى.

صباح الخميس ، ينتظر مرور الأيام وتتابعها على فارغ الصبر ، وطعم البيضة الحلو الشهي اللذيذ ، يتعلق بذائكرته . يلازم شفتيه ، ولا يفارق لسانه .

هكذا يكون الولد سمير ، يوم الخميس بالذات في انتظار أمه ، قلقاً متوجساً ، يتحرق شوقاً إلى سماع صوتها - وابتناساً مديدة تشق شفتيها - عندما تقول :

- خليك نايح أنت ياخويا وأنا رايحه ألم البيض .

ينتفض وينفض اللحاف بعيداً عن جسمه ، دون خوف من لسعة البرد ووخز الهواء ومياه الحفافية وخيزرانة الشيخ مسعود ، يبط السرير شاكباً باكياً ، يلبسه الداخلية المنسوخة ، يجري يصعد السلم بساقيه المقوسين محاذراً ، يستند بكفه الصغير على الجدار . وعند عتبة الفراخ : يكور جسده الصغير ، ويتخذ من الفتحة الضيقة - وقلبه يرجف - يبحث في التراب والريش والغبار ، عن البيضة التي يجنيها في عبه ، إلى أن يغبى عند الجدار وطلمية الياف في الحارة ، عن عيون أمه التي تودعه بقبله على جبينه ، وانحزن يرقد في قلبها بلاد وبلاذ .

(ذات ليلة والقمر هلال ، وكانو يجلسون في حوش الدار ، قال :

.....

تلتقي صفة قوية من أمه التي ظلت تبكي طول الليل ، لكنه ظهيرة اليوم التالي ، وجد بيضة مسلوقة ترقد بين طيات الرغيف ، عندما همّ يتناول طعام الغداء في الكتاب .

عندما تغيب شمس الخميس ، وتسقط خلف النقطة القديمة ، يعود الولد سمير رطم كثافة الشوق - على قدميه من الكتاب . وفي الكتاب ينسى الولد سمير ، في هذا اليوم بالذات ، الدنيا وما عليها ، يغيب تماماً عن المكان ، لا يرى الشيخ أو السيرة أو الأولاد ، يسرح ببصره ، يركز بعقله وأفكاره ، هناك عند الجدار حيث دفن البيضة بجواره في الصباح يتأمل شكلها - حجمها ملمسها ، مذاقها إلى أن يأنّ غم الشيخ مسعود ، بالانصراف فينطلق مسرعاً ، ويكون الشيخ قد ضربه ، في هذا اليوم بالذات ، على كفيه أو إلبته مرات ومرات .

وفي الحارة يلقي نظرة على الجدار ، ملؤها الخنين والرغبة واللذة ، ثم يقترب منه بحذر وتردد شديد ، يلتفت حوله ، يخلص البصر بينا ويسارا ، ويعجب بأصابع قدميه في التراب .

لكن الولد سمير لم يكن بمقدوره أن يرى أمه كل يوم لحبس وهي تستبدل البيضة التي يدفنها في التراب كي تتفج على نار الشمس الحامية . ولم يكن بمقدوره أيضاً ، أن يرى أمه للحضة الآن وراء الباب ، تتأمله بفرحة و مراة وهو ينش في التراب باحثاً عن البيضة ، التي تكون قد تضجعت واستوت ، فيأخذها في عبه - هنا بجوار القلب - ويجري يأكلها ويرمي قشرها بعيداً عن أنظار الآخرين .

ولم يكن بمقدور أم الولد سمير أن تسمع ما يقوله له الولد سمير لنفسه ، إمى تبطل أمى تحب بيض الفراخ عى ؟ لما أكبر وأبقى قد أبونا ، وأروح الشغل ، حا امنع أمى من المرواح المسوق كل يوم حبس ببيض الفراخ ، وحا أروح أنا هناك ، أشتري من فلوس بيض كثير ، أرميه في حجر أمى علشان تسلفه وتحمّره في السمن لنا .

ثم يرفع الترياس ويشغل داخلنا من فتحة الباب الموارب ●



# النقد المقارن ونظرية الأدب

د. ماري تريز عبد المسيح



ظهر النقد المقارن منذ ثمانين ع عاما وعرف باسم «الأدب المقارن» ولكن لم يتحدد له حتى الآن منهج محدد وواضح، فهو يتداخل مع التاريخ الأدبي والفكري، ومع علم الاجتماع الأدبي، بل مع علم الجمال في مجالات عدة، حتى إنه في النهاية أحد عن كل منها شيئا أخافه لهجه، مما يبدد البعض على أنه هجين غير طبيعي لا قيمة له.

والأدب المقارن لا يقارن مجرد إظهار تأثير و أحد الأعمال على عمل آخر، ولكنه يحاول أن يعرف كاتباً أو عملاً بواسطة آخر، فلا يهتم فقط نفاذ عمل الأدب القومي، ولكنه يهتم أيضاً كياناً أدبياً عالمياً يؤدي بنا إلى فكر أوسع لشاهية الأدب نفسه. هذا فهو يشير لسلاسل من الخصائص التي تشترك فيها الأدب العالمية وهنالك اختلافاتهما وها إذا كان هناك أنماط متكررة في الأدب وما طبيعتها، وما يمكن أن نتكسب عندما نعد وسط الكاتب على أنه وسط عالمي، يمتد في الزمان والمكان خارج إطار الجماعة الإنسانية التي ينتمي إليها. كل هذه الأسئلة لا تدخل لها وبالتالي بل إنها تؤدي إلى أسئلة حول الثقافات المختلفة والتراثية والنظم اللغوية، وعلاقة الأدب بالمجتمع إلى جانب تاريخ الفكر والخيال الإنسان.

ومن أجل التأكيد على هذا الموضوع، فقد تم إعداد هذا العدد.

وستتدال وفلوير، وإلا كانت دراستنا هشة ومزيفة. والغرفة بين دراسة الأدب، الإنجليزي وأدب اللغات الأخرى يعتبر القطاعية أو شعبة. فالنقاد الذين يعلنون أنه يستحيل للفرد إجادة أكثر من لغة واحدة، ويأمن الميراث القومي سواء للشعر أو للقصة هو وحدة ذو القيمة أو يتفوق على الأشكال الأدبية الأخرى، هو تضييق للقيم.

أما دونالد دافي فيقول في إحدى مقالاته في جريدة زي ليسيتر (١٩٦٧): إن هناك بعض الدراسات البنوية التي عليها أن تتجاوز الحدود اللغوية. وعلى سبيل المثال فالشاعر الفرنسي ثيودور جوتييه لا يجب أن يكون مقصوراً على دراسي الأدب الفرنسي، بل عليه أن يثير انتباه أي دارس لبناء القصيدة القصيرة.

أما هنري ريمك فيدفع بنظرية النقد المقارن إلى أقصى مداها، حيث يرى أن وظيفة الأدب المقارن لا تقتصر على دراسة العلاقات بين الأدب المختلفة فقط، بل عليها أن تمتد لتشمل دراسة العلاقة بين الأدب وفروع أخرى من فروع المعرفة كالفنون والفلسفة والتاريخ والعلوم الاجتماعية والدين.

وقد استعرضي برون فلتشر - في أحد مقالاته - عن «الأدب المقارن والتاريخ الفكري» (١٩٧٠) - بعض مدارسه المختلفة، ومن بينها والمدرسة الفرنسية، التي تلتخص نظرياتها في كتب أصدره ماريوس فرونسا جويارد، حيث يؤكد مع برون - ماري كاريه أن «الأدب المقارن هو فرع من تاريخ الأدب» لأنه يظهر العلاقات الحقيقية والتبادل العالمي. فقد حدد الموضوع ليصبح «تاريخ العلاقات الأدبية العالمية»، حيث يهتم بالأهتمام بتاريخ الأدب أي قيم نقدية أخرى. ولكن تلك الآراء لم تعد تمثل المدرسة الفرنسية - على حد قول بيوشا وروسو. فهنا يؤكدان على أهمية العلاقات الأدبية العالمية، ولكنها يتبعان قليلاً عن التاريخ الأدبي عندما يتطلعان إلى إظهار الأنماط والأنواع في مجموعة من المعطيات.

وقد أملى جورج ستايز في كتابة اللغة والصمت، I. and Silence (١٩٦٧) بأهم موضوعات الأدب المقارن. فهو يجد أن دراسة الأدب يجب أن تتم بالمقارنة فلا يمكننا - على سبيل المثال - أن ندرس رواية العصر الفيكتوري وهنري جيمس دون الوعي التام ببيئته.





ويوضح فلتشر تجاهل دراسة « التأثير » كلية . فربما لن يهتد كثيرا التعرف على ما يدنيه كاتب لكاتب آخر ، ولكنه قد يضيف لنا الكثير عن عملية الخلق نفسها . فما يحدث في الأمر من الوجهة النقدية هو ماذا فعل الكاتب بما نشره من كاتب آخر ؟ فالتأثير دأني على بيكيت قد أثبت تاريخيا ، ولكن دراسة كيفية إدماج صور دأني في رموز بيكيت هي التي تعتبر نفذا أدبيا له قيمة . من رأي فلتشر أن ما يقصد المدرسة الفرنسية هو اعتقادها الخاطيء بأن المؤثر أو الباحث هو العنصر الهام في معادلة التأثير ، بحيث يقع التركيز على « ملكة الخيال » مما يترتب عليه إختراق حدود التحليل النفسي .

وقد تمثل المدرسة الفرنسية نقطة الضعف في الأدب المقارن - في رأي البعض - إلا أن هناك دراسات أكثر طموحا مثل تلك التي قام بها هاري ليزن وبيتها جامعة هارفارد . ويقول في مقالاته أن فرع الأدب المقارن قد ركز اهتمامه على العلاقات الضخامة والتضاليد والحركات الأدبية بدلا من التفكير في الأعمال العظيمة في حوزاتها ، وذلك نتيجة لأن منظور المقارنة يصل إلى نتائجهم من خلال النظر إلى الأدب كوحدة عضوية وكمثل مستمر وتراكمي . ويأمل ليزن أن يتوصل المنهج المقارن إلى إلقاء الضوء على المظاهر الجمالية والشكلية والأساليب والأبنية للمعرفة الأدبية . ويتوضح جوهر فن الكتابة سوف يتوقف المنهج النقدي المقارن على غيره .

وهذا الاتجاه في الأدب المقارن يدل على التلازم بين « الأدب العام » مثلا فعل أويريك في كتابه « التشهير المصاكتة Mimesis » حين نحا إلى تحليل بعض المصنفين ليظهر أن محاكاة الواقع اليومي في « لأوس برون » قد استخدم أسلوبا للمثلية ، في الوقت الذي انتشر فيه استعمال « الأسلوب الرفيع » لوصف أدونيس والمشاعر ، كما أن إدجار كل في مستند « فونك تان » مدخلا للجدية الوجودية والمأساوية في الواقعية . يدعو ثيت صحة المواضيع الدالة التي أبرزها أويريك فليشيا أن تظهر في أي نص واقعي ، مما يأتي بنا إلى نظرية عامة للأدب . وهناك مثال آخر قدمه واين سوث في مجال البحث النظري ، حيث سعى إلى استنباط « علاقة العمل الروائي » عن بعض المصنفات المتعددة . مقدم دراسة مفصلة عن رواية « ترسترام شافلي » التي كتبها الروائي البريطاني ألويس سترن ، وما تبعها من الأعمال الروائية التي تتميز « بالرواي الواعي بذاته » ومرة أخرى نجد أن الأدب المقارن يصبح أداة ترمز للنظريات العامة في أبهى النقاد لشمسكين .

ويتعصب اهتمام هؤلاء المقارن بالأشكال التي تتكرر عبر التاريخ الأدبي . فملكة الإنسان في ترجمة التجربة بشكل معين قد يكون على أساس بنيوي . ولكن إختصاص أفعالاته الخيالية لمعد محدد من الأساليب الأسامية . فيمكن عزل إحدى الجماليات مثل

الأسامية - على سبيل المثال - ويصيف بعض أدبيات والمجموعات والنصائح . فربما حتى تتجرب أدبية طبع ، هي الأدب لروائي مثلا ، هناك طموح دائما . يتكرر باستمرار عبر المصنفين ، قد يكون لها تفسيرات مختلفة ولكن ترجع استنتاجاتنا أخلاقيتها نتيجة لتوقفنا عبر الواقع دائما . ومصنفنا فليشيا نستنتج به نتيجة خدالة التجربة . وهذا ما يبرس إليه ريبه . يتبدل حينها إلى أن المقارنة تؤدي إلى من الشعر النادر . يوضح خشيته البنية لأي عمل . ولول أن هناك أنماطا رئيسية في الأدب مهممة لمقارنة هي يظهرها لدين .

وللأسباب المقارن وظائف عدة ، فدراسة عدة ظواهر أدبية يستطيع المنهج المقارن أن يوضح عدة حقائق عن الأدب . وعلى سبيل المثال يمكنه النظر إلى المحنة الثقافية مثل وقع الرواية الأمريكية على الرواية الفرنسية في سنوات ما بين الحرب . بل إن النظرية العامة للأدب تعتمد على استنباط نظرياتها بمقارنة الأدب الأجنبي دون التقيد بالأدب الأوروبية وحدها . ففي المؤتمر الخامس للجمعية العالمية للأدب المقارن ، التي عقدت في ليجراد عام ١٩٩٧ ، صرح فيكتور جبروموسكي بأن ليس هناك داع لمفصلة الأدب الغربي كمال ثقافتين متعلق على ذاته . جدد ذلك تعصب تاريخي ويجب إيجاد مكان لأدب الشرق القديم والحديثة في آسيا وأفريقيا في المنظر التاريخي العام . أما شارل بيلات المستشرق الفرنسي فهو يشكو من أن دراسي الأدب الأوروبية يرفضون الحوار مع المستشرقين الذين يطرحون نظريات أدبية جديدة . وفي اعتقادنا أنه ربما قدحان الوقت الآن للتأكد العرن المدارس للأدب الأوروبية أن يقوم بهذا الدور ، أي إيجاد مكان أدبيه القيمي بين أمهات الأدب الآرية وألا تقتصر دراساتها المقارنة على تنبع المؤثرات الأجنبية على أعمالنا .

ومن وظائف النقاد المقارن الأخرى ، هناك اهتمام بالتفاعل بين الأدب والفنون الأخرى ، مثل تأثير الأدب الفنون . فالتأثير التشكيلي جويريتشكي أظهر التفاعل بين بعض الصور التي استخدمها دوريس الفنان الكاركتيري وسيفت الكاتب الإمبرن ننتي السافير ، كما وضع لنا كالفينيه إيفسانز كيف استعمل روب - جريه بعض الأساليب السينمائية في رواياته .

ودراسة كل هذه الظواهر مستحب للأدب المقارن أن يوضح العديد من النواحي الهامة في الأدب ليكون في النهاية مؤسسة خاصة بذاتها لها كيانها الخاص ومعاييرها وأساليبها المستقلة .

ولتجمل القول ، للأدب المقارن هو فرع من فروع الدراسات الأدبية يتم بالبناء الرئيسي في كل الطواهر الأدبية في أي زمان ومكان . فهو يتم بما هو عالمي في أي ظاهرة أدبية . لذا فليس هناك أي حدود نظرية لمجال بحثه ، حيث يدخل في نطاقه كل الأدب بكافة اللغات وعلاقتها بالفنون الأخرى ودراسة العلاقة المتشابهة بين العمل ومضمونه يحاول أن يجد حلا وسطا بين الشكليات البحتة والتاريخية المعنوية الأبعين .

لؤي شبيب

اللوحة ليايلو روين بيكاسو ( ١٨٨١ - ١٩٧٣ ) ، وهو من أعظم الفنانين الذين بدأوا عصرا جديداً وغيروا من طبيعة الفن ومن نظرنا إليه ، شأنه في هذا شأن عباقرة آخرين من أمثال حوتو وميكيل أنجلو وبرنيكي . مر بيكاسو في تطوره الفني الطويل بتجاربته الرائدة مع اللون والشكل والخط والمكان بمرآجل متعددة لأجيال هنا للحدث عنها . يكفى أن هذه اللوحة التي رسمها في أثناء الحرب العالمية الثانية أي حوالي سنة ١٩٤٢/١٩٤١ . تعد امتداداً للمرحلة التي بدأ فيها تصوير مصارعى البران وبلغت ذروتها في لوحته الكبيرة الشهيرة « جيرنيكا » التي تسجل سخطه على الحرب عموماً والحرب الأهلية في بلاده بوجه خاص . واستبشاعه للعنف والوحشية ، ووقوفه في صف السلام وصفوف الفقراء والمهذبين والمتبوزين . . . وقد ساد هذه المرحلة بطبيعة الحال مراح سوداوى ، عبر عن نفسه في الأشكال المخرقة والوجوه الممزقة المقلقة والخيال المتحرر المحيف في قدرته على التكوين والتفتيت وإعادة التكوين ، والبهيمة الوحشية الموحشة التي تتغلغل حتى في الآلة والجماد ، بل تكاد أن تسرى في الجمال والصفاء ، كما نوحى بذلك اللوحة التي نحن بصددتها .

ألمت اللوحة بعض الشعراء ، منهم صديقه الصديق چان كوككو ، وشاعرين آخرين هما :

## امرأة جالسة على كرسي وثيرة

ترجمة د . عبد الغفار مكاوى

### لوئيزانكا لوكا

ولد الشاعر سنة ١٩٢٢ في برلين درس اللاهوت ، وكتب القصيدة والقصة القصيرة والمقال وترجم للشعراء الفرنسيين كتب قصيدته هذه « امرأة ذات جذار أزرق » متأثراً بصورة للوحة بيكاسو مطبوعة بالألوان على بطاقة كان قد نبثها على جدار حجرته الصغيرة في سنوات الطلب :

يا امرأة لا وجود لها يا امرأة  
يا امرأة الماء يا عذراء يا حيية  
امرأة كل رسائل القلب  
أم الألوان  
أصابع رطبة  
ويد دافئة متمعة .

طفل غريب من بعيد بعيد  
نقاء البحر الأخضر العميق  
حضان تابوت زجاجي فثير  
شهوة الليالي الممطرة بلا صوت  
حيث لا يلقى الصدى فلا

إلهة شاذة منبوذة

بسيطة كالصاعقة

بضمة خطوط المائدة والكرسي

عالمك وعالمى

جمال عظيم غامل جمال القلوب

الدم والنور

أمام أتمتتنا المليبة



## فريدريك شلينر

ولد سنة ١٩٠٠ في بلدة « راديبويل » بالقرب من مدينة درسدن ، ومات سنة ١٩٦٥ في مدينة هانوفر . درس اللاهوت والفلسفة والأدب الألمان وتاريخ الفن في « ليرج » واشتغل معلماً وناقداً ومحرراً أدبياً . وهذه القصيدة « بيكاسو - الإنسان » مأخوذة من المجلد الثالث من أشعاره الذي نشر بعد موته بعنوان « من كل الرياح الأربع » ( هامبورج ١٩٦٧ ) ويبدو أن الشاعر قد رأى في « المرأة ، التي صورتها اللوحة رمزاً يجسد كل ردائل العصر وآثار التشويه على وجهه وروحه ، ولهذا ارتفعت نفعة الأخلاق لديه أكثر مما ينهى !



الاستدارة الضيقة للمختد ،

مشطوفة كقمر مصفر .

الفك الأسفل ملوئاً ،

والفم يتطهر بالصرخة .

العين بلا رمش تبجلق

سمكة فزعها العمق .

ذهب الخوف الباهت يعطفا

تترقب عطف الصنارة .

الانحناء المتكررة للألف

ثنتها قبضة سوداء .

غارت في طيات الجبهة

قوقعة الأذن .

وجبين لم يعد يشي

بما حملته الأفكار ،

تصيب بعرق العذاب المخضر ،

شبيته محنة الموت .

قصبة العنق الجوفاء

تلحم العدم بالعدم ،

صحراء الوجه ،

أشر الجسد .

ملعونة اليد والرحم ،

والصدر المشقوق الصّدع .

شُب وكثير في خطاياها .

اسمه : بلا أمل .



### بجانب كوكبوت

كتب الشاعر والفنان الفرنسي المتعدد الاهتمامات ( المسرح والرواية والمقال والفيلم والرسم والرقص والنحت والموسيقى ) هذه القصيدة أو السوناتة وأهداها لصديقه سنة ١٩٥٤ ، بعد أن وعيه قبل ذلك ( سنة ١٩١٩ ) أنشودة طويلة ووضع عنه دراسة مستفيضة ( ١٩٢٣ ) . وهذه القصيدة التي جعل عنوانها « الشابة » مأخوذة من مجموعته الشعرية « واضح - غامض » التي صدرت في موناكو لدى الناشر دي روشير سنة ١٩٥٤ . ويلاحظ أن جانب الوجه أو صورته الجانبية تعريب لكلمة « البروليل » التي يستخدمها الشاعر وتتردد على السنة لثانيتها ..

قولى لى ، ماذا أصنع ؟  
كيف يحدث هذا ؟  
أنظر للشابة من أمام  
فتربى مع ذلك جانب وجهها  
كيف يحدث هذا ؟  
لما حين أواجهها عين واحدة .  
وحين أرى جانب وجهها عينان  
قولى لى : ماذا أصنع ؟  
قولى لى : ماذا أصنع ؟  
كيف يحدث هذا ؟  
إن وجهها امرأة  
تمكس جانب وجهها .

فإنه يجب أن يكون النص بعيداً عن الخطأ اللغوي ، وقد كان هذا أهم وجه الانتقاد عند إبراهيم اليازجي ثم يأتي بعد ذلك دور الاستحسان والاستحسان لأعمال المترسلين والشعراء .

وقد تمثل هذا الاتجاه في انتقادات اليازجي في بعض الأعمال الأدبية ، فكان ضمن النظر في الألفاظ من حيث فصاحتها ، وفي التركيب ومدى صحتها ووضوحها وعطائها الفني ، وتستطيع أن تتعق من هذا في نقده لرواية « عذراء الهند » لأحمد شوقي .

\*\*\*

وقيل إن نعرش لنقد اليازجي لرواية شوقي ، تذكر شيئاً ما قاله النقاد والدارسون عن هذه الرواية المفقودة .

جاء في ثانيا مقال الدكتور إبراهيم جاهد [ نشرت مجلة الثقافة عدد ٦٧ ] من كتاب « شوقي أمير الشعراء » لهذا ، وللتي ألقه الأستاذ فاضل سعيد ما نصه : « أما قصة عذراء الهند أو تمدن القراصة فلم تنشر » .

وعرف الدكتور طه وادي في كتابه « أحمد شوقي والأدب الحديث » رواية عذراء الهند بقوله : « رواية ثورية لم تطبع في كتاب » ولم يبين كيف عرف أنها رواية ثورية .

ولا نجد إشارة إلى هذه الرواية في قائمة مؤلفات شوقي التي أقيمتها أحمد عبد الوهاب أبو الزم سكرتير شوقي في كتابه « اثنا عشر عاماً في صحبة أمير الشعراء » ، ولا يرد ذكرها في القائمة التي قدم بها أنطون الجليل دراسته عن « شوقي » .

أما حقيقة الأمر فإن « شوقي » نشر روايته « عذراء الهند » في جريدة الأحرار مسجلة في عام ١٨٩٧ ، ثم جمع هذه القصص في كتاب صدر في العام نفسه وأعداه إلى السنة الحادية . ويشير الدكتور محمد صبري السبرون في كتابه « الشوقيات للجهولة » كانت توجد نسخة من هذه الرواية في مكتبة طلعت بالقلمة ، وقد استعارها أحد الأدباء ولم يرد .

والرواية ثرية بتدخلها بعض الأشعار كما هو الحال في روايته « ورقة الأس » و « لا دياس » وما تضمنته هذه الرواية من جيد الشعر قول شوقي في وصف الحب :

نظرة فابتسماسة فسلام

فسلام فمسود لفساد

فسراق يكون منه دواء

أو فراق يكون منه دواء

وليس أدل على وجودها وتداولها من انتشار الأدباء بها ، وانتقادهم لها وما يتعلقهم عليها كما سبق بين قليل .

\*\*\*

في عدد ١٦ ديسمبر سنة ١٨٩٧ نشرت مجلة « البيان » - التي كان يصدرها الشيخ إبراهيم اليازجي ويشارة زازل - مقالاً لليازجي في انتقاد « عذراء الهند » ، وقد عرفها للقراء على هذا النحو :

## إبراهيم اليازجي النقاد الأدبي

أحمد حسين الطماوي



الجملة ، ليستعمله الأدب ويبره به ، فإذا لم يحسن الكاتب استعمال المفردات وتركيبها من خلال قواعد اللغة وضوابطها وجب النقد لفت النظر إلى الخطأ الناجم عن سوء الاستخدام . وقد تعطرت اللغة على أيدي الكتاب والتقليد نتيجة عدم معرفتهم الدقيقة باللغة وأحكامها . فليس فوق الجمهور ، وتختلط الأخطاء في تمدن القراء نيماً للذك ، لأن الناس أكثر قراة كتب الأدب ، وأقل نظراً في دواوين اللغة . ولا يعني هذا أن وظيفة النقد هي الوقوف على صحة الكتاب من الناحية اللغوية فحسب ، فالتدقيق اللغوي أحد أركان النقد .



الشيخ إبراهيم السبازي (١٨٤٧ - ١٩٠٦) من أعلام عصر النهضة الأدبية واللغوية والعلمية ، بل هو أحد بראعها في عهد التنوير والإحياء . كان لغويا عالماً كاتباً ، إلا أن لسانه في اللغة أظهر وأبين ، وقلمه في العلم جوال نقال ، ونظيره في الأدب ثائب محص . وكان إذا قرأ يمدان ، وإذا كتب كتب يثاقان ، وقد دأ ما وهبه قريحته النشطة - وهو ليس على جديلة واحدة - على ما تفر به وتفوق فيه .

نظم الشعر ، وديع المقالات الممتعة في الأغراض المتباينة ، وأنشأ مجلات الرائدة مثل « الطبيب » و « البيان » و « الضياء » . وألف الكتب المفيدة ، ووصف المعاجم الدفيلة ، وضرب الحروف المطبوعة في أقيسة مختلفة ، وطبع بها الأسفار الكثيرة ، والدرويات المعينة ، وصحح الرسائل البليغة ، وله في ترجمة الكتاب المقدس باع ، عدا ما عرف عنه من استخراج الأبحاث من الآلات الموسيقية ، وشيخ الأتنام بعلامات « النوت » ، وما هو ثابت أنه ترك آثاراً فنية ولوحات زينة أو فجمية . ورسوم أشخاص لن كانت ترسله بهم أوامر القراية ، أو علاقت العداقة .

\*\*\*

ورغم اهتمام اليازجي باللغويات ، لم يكن بعيداً عن الأدبيات وما للغة ؟ إنما وسيلة ينصح بها الأدباء بما يجالجه من شعور ، ويدخل من أمور .

يتصور عليه اللغة من ناحية وفهامه على سلامة اللفظ ، وفهامه ، وتحميد مشاء ، وموسيقى في

في  
ال  
نقد

التي درجت عليها لغة الجرائد العربية ، ووضح مقصود شوقي من هذه العبارة بأنه يريد القول « واجمعهم لأهواء النفوس » أو نحو ذلك . ثم انتقل إليازمي من نقد النثر إلى الشعر فأوقع شوقيًا في أخطئه عرضية منها قوله :

فلا تكن بأعير ناسينا  
فنحن مانسي وما نسلو  
ورأى الشيخ إبراهيم أنه لا يستقيم الوزن في الشعر الثاني إلا بعد تغيير كثير كان يقال : « فنحن لم ننسكم ولم نسل »  
أو قول شوقي :

تلك سباه المهند شاهدة  
وأرضها وإقبال والسهْلُ  
فالشعر الأول من السريع والثاني من المشرع والنفس إليازمي لشوقي العذر في هذا لأنه قليل الركوب لهذا البحر .

هذا قليل جداً من كثير أوردته إليازمي في نقد هذه الرواية عما يجعلها غثلة الصياغة ، غامضة المعنى ، وتأتي أكارها أن تنظم في ذهن القارئ على النحو الذي قصده المؤلف . ومهما يكن من أمر فإن هذا من آفات الكتابة التي يجب أن يجدها الكاتب . وقد أشار هذا النقد حقيقته أنصار شوقي فأنبرى الأمير شبيب أرسلان للرد على إليازمي بمقال « لعل للملءاء علوا » جاءه في عدد ٢٥ يناير ١٨٩٩ من جريدة الأهرام ( أعاد نشره في كتابه « شوقي أو صداقة أربعين عاما » الذي طبع سنة ١٩٣٦ ) والدفاع عن شوقي وانتصرك له في بعض المواقف بحسن تصرف ، أو بشير نجار أو تمسك في المعصر . فقال الأمير شبيب في الرد على إليازمي عندما خطا شوقيًا في عبارته « أجلبهم بأزمة الرأي العام » .

وقد أفاد أحمد شوقي من هذا الترجيح أنها بعد فاستخدم « برهة » بمعنى الفترة الطويلة من الوقت في قصيدته « مشروح ملاز » حيث قال في أحد أبياتها :

من ينجل السنين يمشي برهة  
في السمر السنين وفي نسبه

ومن متأخذ إليازمي على شوقي استعمال الأضير كلمة « عائلة » بمعنى أسرة أو عشيرة والصحيح أن يقال « عيال الرجل وعيله بالتشديد بمعنى الذين يتكفل بهم ويعولهم » .

واتكرر ميله إلى استخدام الكلمات العامية مثل « تساعفه الصلحة » التي أخذها العامة من « المصادقة » . وقال إليازمي إن « صدة » لا ترد في كلام العرب ولا للمولدين ، ومن الكلمات العامية الأخرى التي استعملها شوقي « المواليس » أي غطرات الحمير وهي من تحريكات الصلحة والصلوب « المواليس » . وربما تكون غطاة مطبوعة .

وانتقد إليازمي شوقيًا في تعميمه كلامه وإفراغه في قالب المثل فمثل قوله « نجا بحجر وفرت بحجر » فرأى الشيخ إبراهيم أن هذا ضرب من الركي ، ومن هذه المعجمات قول شوقي « إن الفتاة عرم عليها أن تركب البحر في صمرها مرتين لا متتاليتين ولا متعاقبتين » أو قوله « جاورك قبل جوار الماء والبار » وقوله « ارتجال النور » وغير ذلك كثير .

ومن أخطئه التصير قول شوقي « وبالجملعة تقوما من الفزع في أشيق من الشراك » ويعني إليازمي قائلا : « يريد بالشراك التزك وهو حيلة الصائد وإما الشراك السير الذي تشد به النمل »

وعاب عليه قوله : « وأجلهم بأزمة الرأي العام » ويرى إليازمي أن هذا التصير من المواضع التي الأفرنجية

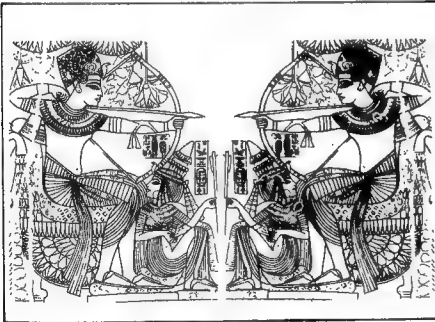
« هي رواية غرامية غريبة السرد تنتهي وقتها إلى زمن رمسيس الثاني المعروف باسم سيزوتريس أحد فرعون مصر القدمين من عهد لا يقل عن ثلاثة وثلاثين قرناً من الدهر » ولم يلبث أن أوقع « أحمد شوقي » في خطأ وتناقض فقال في هامش الصفحة « ذكر المؤلف في عهد الرواية تحت عنوان « تنبيه » أن تاريخ حوالدها منذ ٣٣٠٠ سنة أي في عهد هذا الملك « رمسيس » وهو الذي علق عليه أكثر المؤرخين وذكر في صفحة (٧) أنها من نحو خمسين قرناً من الزمان وهو ما لا يقل في أحد من المحققين » .

ثم بين لنا أن مؤلفها « لم يقصد من وضعها إلا تمثيل ما كان عليه أهل ذلك العصر من الخرافات والخرافات . ولذلك أكثر فيها من ذكر الجن والفتنات والسحرة والكهان والتمجيد والرقي والغلام وصف عجائب المحلوقات الرومية والصور الخيالية من نحو « تامين خطر الأربان تنسب على أنفاسها في صورة أمهات الموز » ، وناس في صورة المردة ولم تحذف مرة . . . إلى ما شاكل ذلك مما لا نطيل تعدادها ولا تعرض لما وراءه من قصص الرواية وتلخيص وقتها لأننا لم نجد شيئاً مما يتواءم وأصغر الروايات في هذه الأيام من المغازي الحكيمة أو الأغراض الأدبية أو الحقائق التاريخية » .

وهذه المسطور القديمة توضح لنا عدم صحة نظر شوقي إلى الأصالة الروائية ، فإنه « وهو الذي درس في فرنسا وقرأ الأدب الأوروبي » لم يجد من الشعوة ، والتسليم في عصر يأت في النفوس السريع ، والقديم المضطرب ، وما كان أسره أن يسخره في زيجه لرجيته في تصوير الحياة الاجتماعية في تلك الفترة ، وبخاصة أنه رأى مصر قبل وبعد الاحتلال ، وأنه من الأفراد على الصرخة أن تصور عصر القديسة وهي غارقة في الخرافات ، معتقة للخرافات ، وهي التي أحدثت العلم بعلومها الملهية وخصارتها البالية ، وعسارت الرواية ، وأنتا لا تذكر وجود مثل هذه الترهات في مصر القديمة ، ولكن تخصيص رواية تبين ما كان عليه الأسلاف القدماء من تخلف وخرافة فيه تزيد كبير . ومن ناحية أخرى فإن هذه المسطور تبين لنا علو نظر إليازمي في تناول الأعمال القصصية وذلك عندما وصف الرواية بخلوها من أي مخزى مفيد ، هذا فضلاً عن رفضه الرواية تتخذ من الترهات موضوعاً لها ، مبتعدة عن المجال الاجتماعي والتاريخي والأدبي .

لذلك تجاوز إليازمي موضوع الرواية إلى عبارتها ، وصياغتها ، وبخاصة المصطلحات التي بين فترات شوقي اللغوية حتى يجتنبها مستقبلاً ، ويتلافى غيره من الكلمات .

ومن جملة متأخذ إليازمي على شوقي استخدام الأخير لبعض الألفاظ استخداماً خاطئاً مثل مجيء « برهة » عنده بمعنى « هنيهة » من الزمان ، وإما البرهة الزمن الطويل . والصواب في جانب إليازمي ، فالبرهة كما جاء في « اللسان » مادة « بره » هي الحزن الطويل من الدهر وقيل الزمان . ويقول ابن السكيت أقمت عنده برهة ، وبرهة أي مدة طويلة من الزمان .





شروط ، رأى أن توافرها في النقاد تضمن نزاهة النقد ويعد من الخلالا .

أولاً : أن يكون النقاد عارفاً بموضوعه خبيراً فيها بعرض له من قضايا حتى يتجنب الخطأ والمخاطب بين الزايب والميوب مع كنهه من إقامة البراهين هل ما يحكم به أو عرضه على قياس العقل واللوق الصحيح .

وثانياً : أن يتصف بالإنصاف فلا يهبط إحساناً ولا يهوى إساءة ويعد غير ذلك استخفافاً بالمعلم يفسع الحق وراء حجب لغوي وشبه الأفراس .

وثالثاً : أن يتجنب المتخذ من الغلو في المدح والإطراء عند إيراد الحسنة أو الفتح والإيراد عند إيراد السيئة فإن ذلك ما يؤدي إلى الربح في شهادة ويثبت على اتجاهاه بشبهة التشيع أو التجامل فينبذ كلامه وتفسط الفائدة المقصودة من نقده .

ورابعا : ألا يخلط بين صنيع الشخص الذي جملته على انتقاده وما يعرله أو يظنه من خاصة نفسه . فينظر في القول بعيداً عن قائله .

وخامساً : ألا يثار النقاد بالعلاقات السابقة لن يتقدم حتى لا يصير النقد تمصاً أو تمناً [ انظر مجلة « الشفاء » لليازجي ] وهي شروط لو طبقت لجاء النقد نزاهة سديداً موضوعياً بعيداً عن الشبهات والبياس والشطط ، وتجنب فيه صور الخلقاق ، وبرزت فيه الأمور الدقيقة ، ومازال النقد يتفرق إلى بعض هذه الغلط لأنه كأي قائل : التجرد عن الهوى قليل .

\*\*\*

ولعل الحملة اليازجية على رواية « علماء الهند » أصابت شويهاً بسم ، وكانت سبياً في عدم إعادة طبعها ونشرها ، فاستجيت مدتها ، وطويت أخبارها ، ويعتق من الأيام ذكرى هذه الحركة الأدبية التي دارت حولها ، وهي الدليل القاطع على وجودها ، وبزواتها الأدبية بما ●

يقطع عام يعم جميعهم ، لربما كان أقرب إلى الصواب . والله أعلم .

وردم تبرير الأمير شكيب لبعض عثرات شوقي فإنه أقر بخطئه في بعضها الآخر إلا أن مجلة « البيان » لم تسلم بتقد شكيب . فقصت إلى عدد يناير ١٨٩٨ ملحقاً ملحقاً بتوقيع نقولاً يبدون لرد على الأمير الأرسلا ، وزعم الأمير شكيب أن صاحب هذا المقال هو اليازجي نفسه ، وما كان منه إلا أن سطر رداً على الراد جعل عنوانه « كل ينق عا عنده » ليفند أقوال « البيان » أو ما نسب إلى نقولاً بدران .

\*\*\*

وعلى أية حال فقد شاع نقد اليازجي لرواية « علماء الهند » أكثر ما شاع رد الأمير شكيب . ففي تاريخ ١٨ من فبراير سنة ١٩٠٤ أعلنت جريدة « الصحافة » نشر مقال اليازجي تحت عنوان « من الأخيرة إلى الأولى » وقالت الصحيفة في تعهدها لانتقاد اليازجي « أما أحد بك شوقي فشعره بجهالة نثره كالدر بجانب البحر وإلى باحث كك لبرياله لم يسلمها علماء الهند فقرأها وحملهم ألم تلاوتها وتبرد بها في النار » ثم أتبث « الصحافة » المقال وأبقت على عبارات اللوم والنقد وأغارت على كلمات التئة التي خص بها اليازجي بعض آليات شوقي ، وذلك لأن صاحب « الصحافة » أحد زواد كان له خلاف مع شوقي كما نشير بذلك - الحملة الضمنية المستمرة في الصحافة على شوقي في ذلك الوقت . ثم أورد الدكتور محمد صبري السريوني مقال اليازجي في « الشوثيات المجهولة » مع إزبات عبارات اليازجي المنسفة لشوقي وحلقت عبارات أخرى في نقده . وهكذا لم يأت نص اليازجي سليماً في المزين .

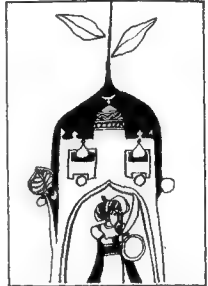
ويستطيع القاري أن يتابع هذه المسركة في مجلة « البيان » وجريدة « الأهرام » وكتاب « شوقي أو صداقة أرمين عشاً » وجريدة « الصحافة » و « الشوثيات المجهولة » ويقف على كل ما قيل ولته مستفيد من كل الأحوال .

\*\*\*

وتقد انتصر نقد اليازجي أو معظمه إلى اللغة والعروض واقتصر رد شكيب على ذلك ما بلغت أي منها إلى الفن القصص في الرواية - وتصوير الشخصية ، وتسلسل الأحداث ، ومقتل العناصر الأخرى التي تجري في مجرى هذا الجنس الأدبي .

وبعد فقد اليازجي لشوقي نقداً متوازناً إلى حد كبير حيث ذكر الحسنات واليوب فلم يوسج حسنة بقصد التشهير به ، ولم يخرج أخلاط بحيث ينعين من المشولية ، فقد نوه بكماتة الشعرية ، ونه على آليات جميلة ، ورأى أن شعره أدنى من نثره .

فالتفت عند اليازجي ليمس ليل الأسباب في تبرير الأخطاء ، ولا تصيد الفوات والنظاع من الأوهام ، وإنما هو تميز الجيد من الردي ، وقصص التصحيح ونقصها دون تحمل أو تحيز ظلم . وسحق لا تشيع القوصي في النقد الأدبي أو اللغوي الشرط اليازجي عفة



« أما « جلب الزمام » بنفسه فلا يجادلنا « البيان » [ مجلة اليازجي ] بأنه عري مين « أما الرأي فهو الرأي لا ريب فيه

« وأما انتصاف المعلم فهو كانتصاف البلاد مثلاً المعلم فيقال : بلاد علم ، وبلاد شامل ، ويقال أمر صمم ويفسره الله بأنه عام تام ويقول شاعر الجاهلية يا ليت شعري عنك والأمر صمم

نسا فصل اليوم أوسى بالعلمين فإن كان يقال أمر صمم فلماذا لا يقال : رأى علم ، وأى إنهم فيها ؟ »

وميجنا من الأمير الأرسلا هذا التقسيم ، وهذا التسلسل كما جعل رده واضحاً ، ومع ميل القاري إلى الإعجاب بهذا الرأي والإفادة منه فإن مجلة « البيان » قد اعترضت عليه كائنة : « خبا : بين العلم والمعم وأطلت بما لا معنى له من ال : زاهد على المعم . . . وهل يكفي لفصاحة العبارة أن تكون كلمتها واردة في كتب اللغة ، فإن صورة التركيب التي عليها مدار علم البيان . . . لم تذا ترى لو قلنا لك في مكان الرأي العام الرأي الشامل والرأي الجامع أو قلنا لك الرأي الكل والرأي الجمهوري . ليست هذه الألفاظ كلها عربية لا ريب بل كل كان يصحح كل ما سرت له لك ههنا لأن أكثر كلامنا من أمثال هذه التركيب التي لا تصح في قياس ولا فيجلبها ذوق » . فاعتراض « البيان » على التركيب وليس على فصاحة الألفاظ وقد استندا بكتبة اللغة لإضادة الطريق لنا في حل هذه المسألة ، فالتفتا إلى قولن في سادة و صمم « أن صمم جمع صمم ، والشيء المصمم أي التام ، وجارية صميمة أي تامة ، وأمر صمم : أي تام علم . وهذا يعني أن هناك تارة بين علم و صمم ، بمعنى كل ، أو شامل ، وبيت « صمم » بمعنى تام ، والغرض من قولنا « الرأي العام » هو رأي الجمهور ، أو جامع اتجاهات الناس . وليس تمام الرأي وكماله . فربما لا تتصر شيكاً ولكنه لم يورد الحديث « سألت ربي أن يهلك أمي بئنة كاهن أي

# الجنوب

## للقاص الأرجنتيني خورخي ترجمة ابتهاج يونس



إلى المصحة خلعوا عنه ملايسه وقصوا شعر رأسه وتيدوه بأشياء معدنية فوق ثقالة وسلطوا عليه الأضواء حتى أصابوه بالعمى والدوار ولحصوصه ثم فرس رجل مشتع إبرة في ذراعاه .

استيقظ وهو يشعر بخياش وكان مضطدا داخل غرقة ضيقة تشبه البئر ، وخلال الأيام والليالي التي تلت العملية الجراحية استطاع أن يفهم أنه حتى الآن مازال على حافة الجحيم ، وكانت قطع الثلج لا تترك في فمه أدنى أثر للاتماش . وفي تلك الأيام ازداد كرهه دالمآن لنفسه ، كرهه هويته واحتياجاته الجسدية وذفا والمعية التي غطت وجهه . وتحمل بصبر الرواقين العلاج المؤلم جدا ، ولكن عندما أخيره الجراح بأنه كان على الموت بسبب تسعم دموى ، شرع في الكآبة مشفقا على نفسه من قدره . فالتشاق الجسدى وتربق الليالي اللؤلة لم يدعه يفكر في شيء مجرد مثل الموت . وفي يوم آخر أخيره الجراح بأن صحته تتحسن وأنه سيكون بوسعه الذهاب إلى الضميمة للتعاطة ، والشيء الذي لم يكن يصدقه أن هذا اليوم الموعود قد حل .

في الواقع كان يجب التماثل والأخطاء البسيطة في تسلسل الأحداث ، فقد وصل دالمآن إلى المصحة في حرية أجرة ولأن أيضا تحمله حرية أجرة إلى ميدان « كوستينيون » وكانت بشائر هواء الحريف المتعش بعد اختناق الصيف كرمز طبيعي لفسدته الذي اتفدله من الموت والحصى . ولم تكن المدينة في السادسة صباحا قد فقتت بعد مظهر البيت القديم الذي يضفيه عليها الليل ، فالشوارع كانت تبدو كدهاليز واسعة ، والميادين كالآفنية ، وتعرف عليها دالمآن بسعادة وشعور ببدية دوار . فقبل أن تسجل عيشه المشاهد بثوان ، كان يتذكر النواصي وحوامل الإعلان ، كل تفاصيل المدينة الصغيرة . وفي الضوء الأصفر لليوم الجديد عادت كل الأشياء إليه .

لا أحد يجهل أن الجنوب يبدأ من الناحية الأخرى له « ريبا دابيا » وكان دالمآن كثيرا ما يردد أنه شيء غير متفق عليه وأن من يحبر هذا الشارع يدخل إلى عالم أقيم وأرسخ . فاعذ يبحث وهو مازال بالعربية بين الميادين الجديدة عن النافذة الحديدية ، عن مطرقة الباب والقربو والدهليز والفناء الداخلي .

وفي صالة الانتظار بالمحطة لاحظ أنه لا تزال هناك ثلاثون دقيقة ، وتذكر فجأة أن هناك مقهى في شارع البرازيل ( على بعد أمتار من بيت أبريجوين ) وكان هناك قط ضخيم يترك نفسه للذاعة الناس كآلة أنوف . دخل المقهى وكان اللفظ نائيا . طلب فنجينا من القهوة وأذاب فيه السكر ثم تذوقه ( كان

الرجل الذي هبط من السفينة في بوينوس أيريس عام ١٨٧١ كان يدعى يومانيس دالمآن وكان راغيا في الكنيسة الإنجيلية ، وفي عام ١٩٣٩ كان أحد أسفاده ، خوان دالمآن يعمل سكرتيرا في مكتبة عمومية بشارع قرطبة وكان يشعر بعمق بأنه أرجنتيني ، وكان جده لأمه فرانيسكو فلورس في فرقة المشاة الثالثة ومات على حدود بوينوس أيريس حين قتله هنود كانريل ، وبسبب عدم توافق سلالات خوان دالمآن فقد اختار ( ربما بدافع مصادفه الجرمانية ) سلوكا رومانسيا سالفيا أو ميتة رومانسية . وكان هناك خلاف يجعل صورة شمسية لرجل جامد منتج ، وسيف قديم ، واعتياد مقاطع كتاب « مارتين فيرو » الشعري . ورغم كلة الحماس والمزلة كان ذلك يدعم ذلك الشعور المخصوص أحيانا بأصالة أرجنتينية بعيدة عن الفخار بفضل بعض الدماء الجرمانية ، استطاع دالمآن أن يحتفظ بضعية في الجنوب كانت ملكا لآل فلورس وكانت إحدى الصور المتعددة في ذاكرته . صورة أشجار الكافور الجسدية والبيت العريض الوردي الذي كان يبدو قرمزيا في بعض الأحيان ، ولكن الأعمال وربما التناقل حيزاء في المدينة . وصيف وراء صيف كان يكتفى بفكرة التملك المجردة واليقين بأن بيته في انتظاره في مكان محدد من الواوى . وفي الأيام الأخيرة من شهر فبراير عام ١٩٣٩ ، حدث له شيء ما .

كان دالمآن قد استطاع الحصول على نسخة ناقصة من كتاب ألف ليلة وليلة ، ولأنه كان متمجلا لفحص هذه التحفة لم يتظر مربوط المصعد فصعد السلم بضييق ولكن شيئا ما في الظلام صدمه في جبهته ، ربما كان ذلك خفاشا أو طائرا ؟ وراى اللذعر مرتسا على وجه السيدة التي فتحت له الباب ومرر يده على جبينه فوجدها ملطخة بالدماء . وكانت حافلة مصراع الباب مقلية حديثا ، ولأن أحدهم تركه مفتوحا فقد تسبب في إصابته بهذا الجرح . استطاع دالمآن أن ينأى ولكنه استيقظ عند الفجر ، ومند تلك اللحظة أصبح طعم كل شيء عظيما ، هاجمت الحمى وأصبحت صور ألف ليلة وليلة تزين كوابيسه ، جبهه الأصنفاء والأقارب لزيارته وبإبصاره مبالغ فيها أكدوا له أنه بخير . كان دالمآن يستمع إليهم بدهول واهن وانداهش من أنهم لا يعرفون أنه كان في الجحيم . مرت عليه ثمانية أيام وكلها ثمانية قرون . وذات مساء جاء طبيبه بصحبة طبيب جديد . وقاداه إلى مصحة بشارع إكوادور لعمل أشعة له . وفي حربة الأجرة التي حملتهم فكر دالمآن أنه في حجرة غير حجرته وجاهد إلى أن استطاع النوم ، شعر بسعادة ورغبة في الكلام ، وعندما وصل



قد حرم من هذه النعمة بالمستشفى) ثم أخذ يفكر وهو يسبح على القراء الأوسد أنه اتصال وهمي، كما لو كان يفصلها زجاج لأن الإنسان يعيش في الزمن الثوري والحيوان المسحور يعيش في خلود سكوت اللحظة.

كان القطار ينتظر على الرصيف قبل الأخير. فحص دالمان العربات ثم اختار واحدة شبيه خيالية. وضع حقيبته فوق الشبكة وعندما تحركت العربات فتح الحقيبة وأخرج منها بعد عدة احتزازات - الجزء الأول من ألف ليلة وليلة. كان السفر يصبح هذا الكتاب الشديد الارتباط بقصة شغاله تأكيداً على أن شغاله قد انتهى وتحديداً سعيداً لقوى الألف المحببة.

على جانبي القطار، كانت المدينة تنفتت إلى ضواحي، هذا المشهد والمشهد الذي تلاه من الخدائق والمزارع عطلاً بداية القراءة. في الحقيقة أن دالمان قرأ قليلاً جداً، فالجبل المغناطيسي والجبل الذي أقسم على قتل المحسن إليه كانا في منتهى الروعة، ولكن ليس أكثر روعة من الصباح والوجود وأهله المساعدة عند شهر زاد ومبعضاتها الخرافية، أطلق دالمان الكتاب وترك نفسه يعيش ببساطة.

كان الغداء متعة أخرى هادئة ومشكورة. «هذا سوف أستيقظ في الضيحة» هكذا كان يفكر وأحس كما لو كان رجلين في الوقت نفسه: الرجل الذي كان يتقدم خلال اليوم الخريفى وجغرافيا الوطن. والآخر المسجون في مصححة والحاضمة لمدوية منتظمة. شاهد بيتاً حجرية بلا طلاء، واسعة ولها زوايا، تواجه مرور القطارات بلا نهاية وشاهد فرساناً فوق الطرق الطينية، وأحاديدي وبخيرات صغيرة ومزرعة، رأى سحياً عريضة مضينة وممررة. كل تلك الأشياء كانت مصادفة كأنها أحلام من الوادي، ظن أيضاً أنه قد تعرف على أشجار ومزارع لا يمكن باستطاعته تذكر أسمائها لأن معرفته الأدبية بالرليف من خلال الذاكرة كانت أكثر قليلاً من معرفته المباشرة.

في لحظة ما نام وكان اندفاع القطار يهدد أحلامه. فالتشمس البيضاء التي لا تحتمل، شمس الساعة الثانية عشرة ظهراً، أصبحت الآن شمسا صفراء كالتى تسبق الغروب والتي لن تلبث أن تصبح حراء والعربية كانت مختلفة أيضاً، لم تكن هي التي كانت عند مغادرة الرصيف. فالوادي والزمن كانا قد اجتازا العربية وبدلاً بهيتها. وفي الخارج كان ظل العربية المسحور يتعمد حتى الأفق. لم تكن هناك قرى ولا معالم إنسانية تعبر صفو الأرض البدائية. كل شيء كان رحباً وفي الوقت نفسه كان ودياً، وبطريقة ما كان سرياً. وفي الحقل الترامى الأطراف لم تكن هناك إلا بعض التيران تبدون من



وقت لاحق. كانت العزلة تامة وأحياناً عدائية، جمع عالم دالمان يشك في أنه يسافر نحو الماضي، وليس نحو الجنوب فقط. قطع عليه النقص هذا التكهّن الخيالي المريب، وعندما شاهد تذكرته أخيره بأنه لن يتزل من القطار في المحطة المعتادة، ولكن في محطة أخرى قبلها بقليل لا يكاد يعرفها دالمان (وأضاف الرجل شارحاً ولكن دالمان لم يحاول فهمه، ولا حتى الاستماع إليه لأن سير الأحداث لم يكن يجوز اهتمامه).

توقف القطار بمسقة في وسط الحقول تقريباً. ومن الناحية الأخرى للشريط الحديدى كانت هناك المحطة التي لم تكن تزيد على رصيف مغطى. ولم تكن هناك أي وسيلة مواصلات ولكن ناظر المحطة أخيره أنه ربما وجد شيئاً في متجر وصفه له بأنه على بعد ألف أو ألف ومائتي متر.

قبل دالمان التزعة كنوع من المفارقة الصغيرة. كانت الشمس قد اخفتت ولكن السهل ألسى الهادى كان قد اكتسى بروتق مائل قبل أن يحو الليل. كان حرجب دالمان أن تستمر هذه الأشياء أطول مدة ممكنة أكثر من حرصه على ألا يصيبه التعب. سار وهو يستشقق رائحة الزهور بسماعة.

كان لون القميص في يوم ما أحر شديد التوهيج ولكن الستين خففت من هذا اللون العنيف. شيء ما في عمارته الفقيرة كان يذكره بالنقص على الصلب وربما ذكره بنسخة قديمة لرأية «بول وفرجينيا» كانت هناك بعض الجياد مربوطة إلى السياج. عندما دخل دالمان غيل إليه أنه يعرف صاحب المكان. ثم عرف بعد ذلك أنه خدع في تشابه هذا الرجل بأحد موظفي المصحة. بعد أن استمع إليه الرجل قال له إنه سيجهز له المربة المكشوفة. وبعد ما قرر دالمان أن يأكل في القميص شيئاً جديداً إلى هذا اليوم.

على إحدى الموائد كان هناك بعض الشبان يأكلون ويشربون يصخب، وكان هناك رجل هرم جديداً يركز على متعة البيع وكان الرجل ساكناً كأنه شيء ما. وبدأ كما لو كانت السنوات قد قللت من حجمه وصلته كما تفعل المياه في الصخر. لاحظ دالمان بسورور «الفتشا» و «البوشو» والصفي و «الشيريبا» والواسمة وحذاء «البوزو» وقال لنفسه وهو يتذكر مناقشات عديدة الجندى مع بعض سكان محافظات الشمال أو من سكان منطقة «الترى ريبوس». أن مثل هؤلاء «الجروشو» لم يعد لهم وجود سوى في الجنوب.

استقر دالمان بجانب النافذة. كان الظلام قد خيم على الرليف ولكن روائحه وأصواته ملزأت تصل عبر القضبان الحديدية. حل له صاحب المكان بعض السردين ثم لحا مشروباً. تناول دالمان الطعام وبعض كؤوس النبيذ الأخر. أخذ يتلوى بكسل الطعم اللاذع وقد ترك حبهنة تتجولاً في المكان وقد بدأ بهاجها التماس. كانت لبة الكبيريين تستدل من إحدى الحماصات وكان عدد من زبائن المائدة الأخرى ثلاثة: اثنان يبدواهما عاملان في مزرعة والثالث ذو اللامع المبتلة القبيحة كان يشرب وهو يرنى قيمته. فجاء شمر دالمان باحتكاك خفيف على وجهه بجانب الوعاء المعتاد من الزجاج المكسر، على أحد خطوط غطاء المائدة كانت هناك كرة صغيرة من لياب الحيز. كان قد قلبها أحدهم. زبائن المائدة الأخرى لم يكتروا به. قرر دالمان في حيرة أن شيئاً لم يحدث وقطع كتاب ألف ليلة وليلة كما لو كان يريد تفعيله الوقف. بعد ذلك بدقائق أصابعه كرة أخرى وفي هذه المرة ضحك العاملان. قال دالمان لنفسه إنه ليس خائفاً ولكن سيكون من الجنون أن يدفع إلى مشاجرة وهو في دور التهامه فقرّر الخروج وكان قد نهض لعلما عندما اقترب منه صاحب المكان وقال له يفرغ: «ستبور دالمان، لا تهم بؤلاء الصبية إنهم نصف سكارى» ●

# أصوات وأصداء

د. ماهر شفيق فريد



هذا الكتاب امتداد لعملين سابقين لمحمد أبو سنة هما كتاب «دراسات في الشعر العربي» الصادر في سلسلة «اقرأ» في ديسمبر ١٩٧٩، وكتاب «قصائد لا تموت» الصادر في ١٩٨٢ - فهذه الأعمال الثلاثة تشترك في أنها تدور على ثلاثة محاور: الأول هو تقديم نظرة أبو سنة الخاصة إلى طبيعة الشعر ووظائفه؛ والثاني هو معالجته لبعض القضايا العامة مثل قضية مستقبل الشعر الحديث، أو تعاقب الأجيال في الشعر المصري الحديث، أو حاضر النقد الأدبي؛ والمحور الثالث هو دراسة بعض الشعراء الأفراد، قدامى ومحدثين.

الحديثة، ومعنى الصراع بين الأجيال الأدبية، وقضية الترجمة، والمواقف الرئيسية من التراث العربي. والقسم الثاني يتضمن دراساته للكتاب الأفراد: مجيم بين المذموم، وعمر بن أبي ربيعة، ونازك الملائكة، وملاك عبد العزيز، والسياب، ومحمد أبو دومة، وحسين عفيف، ونجيب محفوظ وهو الروائي الوحيد الذي وقع بين زمرة الشعراء مثلاً قبل أن يرزق شوانه كان رجلاً صالحاً وقع في زمره الغائبين. أما القسم الثالث فيضمن مقالة «طريقي إلى الشعر» (وقد نقلها الدكتور محمد حنا إلى الإنجليزية) وهي في اعتقادي أهم ما في الكتاب، وصريح مرجعاً لا غنى عنه لكل نقاد أبو سنة في المستقبل.

إن أبرز ما في مقالات القضايا العامة نضج النظرة، والاستواء على الجادة، والتوازن المحمود. فأبو سنة جمد، ولكنه جمد بقدرة. إنه يتحاشى للمستقبل، ولكنه لا يفقد صله بالماضي. وهذا الموقف في اعتقادي يسلم من تزمّت التقليدين.

مثل الحسائي عبد الله الذي اشتك معه أبو سنة في حوار سائح على صفحات مجلة «الطليعة» منذ سنوات؟ كما يسلم من تطرف المجددين (مثل كتاب مجلة «شعر» والبروتية من أمثال أدونيس ويوسف الخال وأنتى الحاج). والواقع أن التجربة قد أثبتت أن هذا الموقف الوسط هو أجدي المواقف. متفاننا العربية في النصف الأول من هذا القرن لم يعصمنا أمثال مصطفى صادق الرافعي المسرف في حفاظته، ولا أمثال سلامة موسى المسرف في تجديدده، وإن يكن هذين الكتابين أهميتهما - قدر صحتها - العقاد وطفه حسين وميكل والمار والحيكم من زواجا بين الثبات والتغير، بين التراث والعصر. وليست هذه بالمهمة اليسيرة.

كذلك لاحظنا أن مقالات أبو سنة عن الكتاب الأفراد تكشف عن اتساع في روعة التماثلات، امتدادا من العصر الأموي إلى عصر قصيدة النثر، وتكشف عن مرواوة بين الحساسية الرجولية التي يمثلها محمد أبو دومة إلى الحساسية الأنثوية التي تمثلها نازك الملائكة

هناك إذن وحدة أبو سنة الناقد وأبو سنة الشاعر وما كنت لأقول هذا الذي يلوح بديهياً لولا أن الأمر أعقد من ذلك نفى حالة بعض الشعراء. فقد شكنا بعض نقادات من «البيت»، مثلاً، من أنه يلوح متفهم الشخصية الفنية، فهو شخص في شعره وشخص آخر يختلف في نقده. بل قبل عنه إلى جمع إلهه بين الدكتور وجيكل والمستر هايد. بمعنى أن نقده العقل الرصين من نتاج الدكتور جيكل الحخير، أما شعره الغاضب الملعن فمن نتاج المستر هايد الذي يرتكب جرائمه تحت جنح الظلام. أما محمد أبو سنة فلا تلمح في هذه القوة. إنه دكتور جيكل دائماً أو هو - إن شئت أن نطلق به شراه مستر هايد دائماً في كلا الحالتين متسق مع ذاته.

قلت إن ترتيب الكتاب ليس مرضياً، وربما كان هذا انعكاساً لتكوين الأكايمي الذي لا يتخلو من تزمّت، ويحاول دائماً أن يكفكف من غلواء الشعراء الجاهلين. قد كنت أفضل أن يقسم محمد أبو سنة كتابه إلى ثلاثة أقسام إلى جانب المقدمة: الأول يتضمن القضايا العامة مثل الحكمة في الشعر العربي، ونبأ القصيدة العربية

في هذا الكتاب الجديد الذي أحسن محمد أبو سنة اختيار عناونه وإن لم يحسن - في اعتقادي - ترتيب محتوياته، نجد بعضاً من أحسن نقده الأدبي. وأبرز ما يميز هذا النقد هو إنه من إنتاج شاعر، شاعر له تجربته الفنية وتصوره الحية للفن الذي يتحدث عنه. ففقد ليس نقداً أكاديمياً ميتاً من النوع الذي يخرج إلينا من وراء أسوار الجامعات أحياناً، وإنما هو ثمرة معاشة للنضال المطروحة على الساحة الفنية، وعصارة تجربة امتدت أكثر من عشرين سنة. إن الشاعر يطلعهنا هنا من خلال رؤيته للنضال كما يطلعهنا من خلال طريقة تعبيره عنها. فنحن نهجد مثلاً أن مقالته عن محمد الماغوط وقصيدة النثر ينفي أن تقرأ له في ضوء قصيدة النثر الوحيدة التي كتبها محمد أبو سنة: «رسالة إلى الحزن» من ديوان ثلاثيات في المدن الحجرية ذلك أنه لا أحد سوى شاعر، كبير، كان يمكن أن يكتب مثلاً: إن الشعر وحده هو الذي يعمل من عاولة وضع قاعدة صارية للفن نوعاً من تحديد أشكال للنور والبرق والظلمة. أو يقول في نفس المقالة عن حسين عفيفي - وهو شاعر آخر كبير لم يفته حقه من التقدير سوى الدكتور لويس عوض: «أثر هذا الصوت أن ينظروا في حدائق الورد بعيداً عن اللجاج العميق». هذه رؤى ذات مبدع يكتب عن فنان آخر، يقدّمها تقصير ويجدلي لوضع الشاعر المنقود ويردنها فهم واضح لاشكال الحرفة الشعرية. بل إن شاعرية أبو سنة تمتد إلى ما هو أكثر من ذلك: نلحظها يصف أبو سنة البحر - في مقالته عن نازك الملائكة، بأنه هذا الرقص الأدبي لا يملك قاريه شعر إلا أن يتذكر أبياته من قصيدة «أغنية للبحر» في ديوان «الصراع في الأبار القديمة».

كنت طغلاً عارياً حين أتيتك  
ينضى القلب على إيقاع موجك  
كان نصيبك  
يشد الأشتار في كل البلاد



أيها الرقص دوماً ويصوتك  
تضج الأستان آلاف الصخور



أبو سنة



سلامة موسى

توفيق الحكيم

أدونيس

عبد الماغوط

وملك عبد العزيز ، مروراً بحسبة جامعة بين بعض صفات المذكورة والأوتية كما في شعر عمر بن أبي ربيعة ، هذا القسطنطيني المشرق كما قيل عنه بحق . ومن الملاحظ أن مقالة أبوسنة عن نجيب محفوظ تتم على استحضار عميق لطبيعة الفن الروائي . وأذكر أنه كتب قديماً مقالة عن ثلاثية سارتر الروائية و دروب الحسبة ، في مجلة « الآداب » البيروتية لا أدري لماذا لم يجمعها في كتاب بعد . كما نشر مقالة أخرى ، في مجلة بيروتية أخرى ، عن مسرحية توفيق الحكيم « الطعام لكل ضم » فليت قد شبكته في كتاباته القادمة لكي تحوى نقداً قصصياً ومسرحياً ، بل نقداً للنقد كما في مقالته عن كتاب الدكتور علي عشري زايد عن استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر . ذلك أن أبوسنة في الواقع يجب نفس البصيرة الخافضة إلى كل ما يتناول ، كانت ما كان جنسه الأدبي .

وأبرز ما يميز مقالة « طريقى إلى الشعر » أنها أبعد ما تكون عن الترجسية الأدبوية أو النزائية ، رغم احتراسي البالغ لأدونيس ، واحتراسي - بقدر - لبعض قصائد نزار . إنها محاولة خلسة لاستكشاف نتائج الفكر والمؤثرات الأولى والكونيات الحياتية والتغاضية . وهي تستل من هذا إلى نقد نافذ للبولين الشاعر الحسبة ومسرحيته الشعريتين « حمزة العرب » و « حصار القلعة » والواقع أن أبوسنة - ولن أقول : أبا سنة ، لأنه يكره إعراب اسمه ، لا أدري لماذا هو ، يهجن من الملان ، خير نقاد ذاته . فعل كثر ما كتب عن شعره لا أعرف نافذاً قد تمكن من أن يقول عنه كل هذا القدر الكثير في مثل هذا الحيز الصغير ، مثلاً فعل في هذه المقالة .

في كل هذه المقالات نجد أن سبيل أبوسنة إلى استكشاف موضوعه هو الجنس الداخلي والبصيرة

الشعرية التي تخترق الحجب . إنه يقول مثلاً : « شعر المقروط يترى الشاري في الصميم فهو لا يغمره بالنشوة الحائلة ولكنه يدفعه إلى الحركة الغيائية في اتجاه لبيل مله بالتجويم ونهار مزدهر بالعالميات والبحار وكانت إنسانية يمزجها العذاب ويتفادها الأمل » . ليست هذه الكلمات مجرد غنائية فاض بها قلب الكاتب فجزت على شاة قلعه ، وإنما هي تتضمن تحليلاً لا يقل عقلانية عن أي صياغة أخرى خالية من العصور .

عل أن إجابتي بالكتاب لا يتمتع من أن أخذت عليه أمروني : أولها حين الشأن هو قول أبوسنة في مقالة « الحكمة في الشعر المرئي » : « قضية الصراع البشري التي عبر عنها بودلير فيها بعد بقوله : إما أن تكون اللحم وإما أن تكون السكين » . فالواقع أن هذه صياغة غير دقيقة كصياغة بودلير الذي لم يقل إلا : « أو ... أو ... وإما قال ببساطة ، في إحدى قصائده : أنا البشري والسكين ، والفرقة والجلاد ... يعني بذلك أنه يلحق أصدقاء ومسرح متناضات وذلك بمثل ما كتب الشاعر اللاتيني كاتولوس من قبله بقرون : إن أحب وأكرهه آن واحد ، وهو ما يسميه علماء النفس : الأزدواج الوجداني .

الفتحة الثانية - وهي أخطر شأنًا - قول أبوسنة في مقالة « طريقى إلى الشعر » : « إذا كان في اختيار أعظم ثلاثة أعمال في التاريخ الأدبي على الإطلاق إلى أن أرى أن هذه الأعمال هي : مسرحيات شكسبير وقصص ألف ليلة وليلة وقصائد أبي الطيب المتنبي » . لنلاحظ ، أولاً ، أن اختيار ما يسمى « أعظم ثلاثة أعمال في التاريخ الأدبي » هو في حد ذاته عملية عشوائية وغير مقننة . فالنائبز الأديب مله بأعمال عظيمة في الجنس الأدبي المختلفة ، ولكن عصر آياته التي ترأس ظروفه ومواضعه . ويحك بصد البره شك مؤداه أن أبوسنة قد انتأز هن لتراثنا المرئي أكثر مما ينبغي . إننا قد نوافقه على ذكر شكسبير ، ولكن لماذا « ألف ليلة وليلة » ؟ من الممكن أن يقول شاعر أي (إلى) : بل كتاب « الديكاميرون » لبركاشيو ، أو يقول شاعر إنجليزي : بل « حكايات كاتسوري » لشوسبر ، أو يقول شاعر يوناني : بل « الهياذة » و « الأوديسة » لموميريس ، وهكذا نضيق في متاعه من المقارنات المعقبة لا تحلو من تعرات قومية لما لتنتهي فهو ما لا أستطيع أن أقبله ، لألى مع إيمانهم وآرائهم أعظم شعراء العربية لا أعده شاعرًا مثلاً وقد ترجم إلى بعض لغات الغرب ، لأن عبقريته لا تنفصل عن عبقريته اللغة العربية . ولواننا نقفله إلى لغات أخرى بالقلم أعظم المترجمين (إن لم ترضك ترجمات ج آزيري الجيلة في رأبي) ، فلست أعتقد أنه يستزمن من قرائها منزلة ذاتي أو جوده أو بودلير . ذلك أن ذاتي أكثر تحملاً ، وموضوعاته من فخر ومديح وعباد فقد الكثير من قوتها إن انفصلت عن سياقها اللغوي والاجتماعي والتاريخي . لقد كنت بانحصار - أفضل لا بزع أبو سنة بنفسه في هذه الأحكام القبيحة ، وإن كانت كلماته - بطبيعة الحال - لها قيمتها من حيث الإسهارة إلى تفصيلاته الشخصية ، وهو ما يسم دارس شعره

## القاهرة تدعوك

(١) إلى زيارة المعرض الثامن للفنان سامي سليمان ولي كلمته المخرطة بكتاتوج المعرض يقول : « صالح وضاً قلب الفنانين التشكيليين : والتصوير في أعمال الفنان هو إيمانهم رمزية لعالٍ عفاًل يتنص رؤى المستقبل ، كما أنه يخرج من الواقع المرئي في البيئة المخرطة بالإسنان برؤية جديدة ملتزماً بأبعاد النص الإنسانية .

(٢) وإلى زيارة معرض الفنان عبد حمود عبد الله الجبل وبين كلمات للشاهدين تلمع كلمة الدكتور نعمت أحمد فؤاد التي تقول لها : « ... أحس هذا المعرض التسبي الذي يؤكده واع مصر بالبناء ... معرض فيه حب البناء والصفحة كأن كت أرى الجبل الذي وهي ترسم بالنور والظلال ... »

المعرضان مستمران بأقاليه القاهرة طوال شهر يوليو ●

## رواد.. عدد القصة

### شمس الدين موسى

أو تحليل أو إلقاء أية أضواء على جوانب أخرى لم وقع عليهم الحدث الرئيس، وكأن هذا الأمر عادي ويحدث في كل يوم. والقصة على وجه الإجمال جيدة المستوى وتطرح قضية، وما يوجب القصة عدم اهتمام الكاتب باللغة، التي أرجو أن تأخذ منه المتابعة الأكبر.

ويطالع القارئ في العدد قصة «الفارس والموتعة» للقاص محمد الحفري عبد الحميد، وهي قصة توضح مهارة الكاتب الشديدة في التحكم في فكرته مع قدرته على صياغتها بأسلوب القصة، دون أن يضيع منه الهدف الذي يريد توصيله. فالقصة مزجية تلتقي الضوء على المجتمع كله من خلال اللقطات البسيطة والموقف الأحادي التلقائي. فالقاص لم يعد فارساً أمام تعقيدات السوق وقانون العرض والطلب. فالخارجة تحمل الفارس المسلح مجرد إنسان عادي يصدق كلام البائع. ولا يؤثر ما إذا كان البائع يبيع الطعام، أم يبيع أي شيء آخر...

كذلك يطالع القارئ، قصة «جثة» للقاص سمير القليل، وهي قصة تخرج بين مستويين بمستوى الماضي، ومستوى الحاضر، فالتجميع حول ماثلي الكوة يستدعي لدى - الرواية - في القصة أحداث المظاهرة التي وقعت فيه حينها، لمظاهرة الكوة تساو المظاهرة الحقيقية، فالتبعية واحدة والعنف واحد... حدث قتل... ويقول..

«إختارات وصالت، وعسرت أن الفريق الآخر لم تاز على الفريق الآخر يدينه بلا شيء، وإن الحكم لم يطرده نجم هجوم الفريق الأبيض، والذي له هدفاً، مستهمم بقولون ذلك، فصعدت الله أن الناس مسرورون، ودعت للصحة للفريق الآخر والحكم وفي سرها لعت الكوة والمظاهرات، وتذكرت! الوحدة، كانت نيكي ولكن سيارة الأسعاف التي أسعجها الجميع المطريق قطعت عليها نيار التذكر. عدلت الملاءة حول جسدها والتصقت بالجدار...»

والقصة «جثة» تدبر من القصص، الجيدة رغم قصرها، لكن المؤلف استخدم طريقة جيدة ليحمل رؤية الكاتب، وهو ما يميز القصة القصيرة التي يمكن أن تحيط بروتها العالم كله من خلال اللقطات التي يحسن، الكاتب، استعمالها وتوظيفها.

وفي النهاية يعتبر، العدد ورواد الخاص بالقصة القصيرة من الأصدا الحامة التي تلقي الضوء على الإنتاج القصصي المصوغة كبيرة من كتاب القصة ربما ساعدتهم الحظ لكي يطالع القارئ، إن شاء الله، لأن مسرة على صفحتها. ■

ومن أهم القصص بالعدد قصة «الذبية» للقاص السكتري «أحمد حيدة». فهي قصة تخرج بين الروائع الحاض، والرؤية المبينة التي طالعناها في أعمال كتاب الحب واللامعقول أمثال «برنسكو»، وصمويل بيكيت، فالناس في القصة كما يراهم المؤلف يتحركون كالذبية. فيقول..

«ذات الذبية حاملة الطينجات في الأحزمة والأردية السوداء... حتر في أكتافها المتحركة فوق كوالسح الإشارات الفليطية... يلتصقون أشدهم عن مفارقت سحيلة تلهو لها الأصاص الملوونة وآلات السطحين الصدة... حين توقفت الأقاصص على بين الشارع وحجزت الأعين الجاحقة في مفض منهم للإلتفات... هبط من القفص الأول دب قطبي متحول الشعر... متعاليًا قرأ... تجاوز رأسه الأصبل النجوم... حوت حيد الطينتان صوامع الحيام... ساوى شارية حين انعكس وجهه في مرآة الحائط في معرض الرجل الزجاجي... أبسم نفسه... حيد الرجل الزجاجي في دعاه وفي شعار زالت إجمامة الدلب الأكبر... للذبية في الأقاصص أن يسطوا... تواتبت أبادهم...»

ورغم تلك الرؤية المبينة التي اختارها الكاتب إلا أن الحدث الأساسي في القصة حدث شديد الواقعية يتمثل في إخبار بعض الشاغل، تحت تأثير عاصفة هوجاء. وإن كان الكاتب وقف عند مستوى تصوير الحدث وتقلبه للقارئ من خلال عينه هو دون تدخل

ووصل إلى جملة المفارقة أخيراً العدد الخاص بالقصة القصيرة من مجلة رواد، التي يصلونها نخبة متميزة من الأدياء بدمياط. والعدد يحتوي على ثمانية وعشرين قصة قصيرة كتفتل فيها بيها طولاً وقصراً لمن الأقصوة القصيرة جداً التي تشل لقطه مثل قصة إضمامة للناس أشرف محمد أحمد، «والصغور» للقاص حدى بدران أو حتى القصة القصيرة التي تستغرق عدة صفحات مثل قصة «المارسيس البيضاء» للقاص د. حيد صالح.

ولقد أصدر القائلون على نشرة رواد هذه العدد بمناسبة المؤتمر الأدبي الذي عقد بدمياط وجمع عدداً كبيراً من الأدياء من مختلف المحافظات على اختلاف الأجيال التي ينتمون إليها، والمدارس الفنية التي همهم، وكان العدد تلهذاً لإحدى توصياته. بل أهم توصياته، حيث طعن المجتمعون إلى ضرورة تسجيل تلك المقامات في هذا العدد التذكري الذي شمل باقة من النتاج القصصي، يمكن للمتابع بعد عدة سنوات أن يرى لها تسجيلاً لمستوى القصة عام ١٩٨٥، خاصة أن العدد شمل أسماء كنا نطالعها في أواخر الستينات كفرسان للقصة مثل «الحفري عبد الحميد» وأديب ملو الذي أعطى لحرفة الأدب كل طاقاته، و«فؤاد حجازي» والكاتب وأديب الخيال والقصيرة الذي عرفه منذ سنوات الستينات فضلاً عن الأسماء الأخرى التي شاعت بعد ذلك مثل قاسم سعد حليو بسور سعيد وسهير القليل، ومصطفى الأسمر «دمياط»... بل إن العدد استوى على مجموعة من الأسماء المبنية التي نطالع أسماعها لأول مرة في عالم القصة، وجدير بالذكر أن القصص بالعدد ليست كلها أفضل القصص الفائزة بمهرجان دمياط الأدبي، لكن البعض منها تم اختيارها من القصص الفائزة والقصص الأخرى لم يتوه الخمر عا إذا كانت مقدمة للمهرجان من أصحابها أو أنها قصص لم تقدم أصلاً للمهرجان.

## حوار مع الشاربي

تكتسبها هي تأمل رومانسي تشويه بعض المبالغة للحظة التجمد والمجز والتشوي عند الزوجة ، كما أن العديد من تراكيبها ينزع إلى عدم الاستقراء ، وهناك من الأخطاء النوعية بها ما يشي بعدم الخبرة الكافية في فن الكتابة ، ومن قبيل هذا مثلا قولك ( ظلتا مفتوحان ) أو ( هل غلامه ماؤ أو شيء آخر ؟ ) . والصحيح أن تقول ( ظلتا مفتوحتين ) وأن تقول ( هل غلامه ماؤ أو شيئا آخر ؟ ) وفي انتظار أعمال أخرى أكثر نضجا وأكثر إحكاما في الرواية والبناء .

ومن الصديقي ( حسين حماد أبو العلام ) ( الأسكندرية ) تلقت القاهرة رسالة ضمتها الصديق مقلدا بعنوان ( الأبداء الشبان .. إلى أين ؟ ) وفيها يضع الصديق ( حسين حماد ) يده على ظاهرة سلبية خطيرة يعاني منها المناخ الثقافي في بلدنا ، وهي ظاهرة ( الأبداء ) لها بلبث الشاهور أو الفساح الناشيء - والذي يضفي السمي وراء الشكر ليل كل شيء - أن ينشر قصيدة أو قصة له هنا أو هناك ، ثم يأخذ غرور الأدباء فيفكر عن الدروس والقراءات والتجويد والرفيعة في التصاوير ، ويتشبع ببعض الأكليسيات النظرية المسبقة التي تبرز ريقه أمام الآخرين ، ويمكن سكونيا تأسا إلى ( دولارات ) الصفح التي تنشر الفث والسمسين ، والجلبند والردى . هنا تتحول الثقافة كما يقول الصديق إلى ما يشبه نطق من ألفاظ الاستهلاك ، تفردي الحياة الثقافية ، ويحدد مستوى الفكر والفكر والإبداع ، ويصير الفن فزرة واحدة . ونحن مع الصديق أن تلك الظاهرة المشيئة - من أحد أعراض حياتنا الثقافية بالقمع ، وكذلك ترتبط مع نحو أعمق سمات التردى والانتعاش العام على المستوى القيمي والوجداني . والسياسي . إنه نطق انتعاش سهل من ألفاظ الثقافة ولا يدعي تجاوز أن تتجاوز تلك الظروف العتيقة التي أفرزته وأولمته ، كما أن ترسيخ قواعد جادة للإبداع والثقافة والممارسة الفكرية يؤثر إيجابا في انتعاش هذه الظاهرة تنجيدا لمحوها من واقعنا الثقافي ، وإحلال ظواهر صحيحة مكانها .

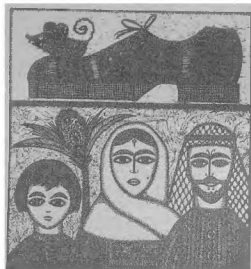
ومن الصديق ( محمد حسن محمد خير ) ( طنطا ) تلقت القاهرة رسالة رقيقة يشيد فيها الصديق بدمور الجملة في توصيل أنواع متعددة من المعارف والفنون والعلوم إلى القارئ ، ويقرن دورها هذا بدور جافى ( الرسالة ) و ( الثقافة ) في مرحلة سابقة من مراحل حياتنا الفكرية والثقافية . والمجلة تشكر الصديق متابعته الدائمة لها . وتشكر له مشاعره القيمة بالدم والحب والعرفان . وفي انتظار المزيد من إبداعاته وأفكاره .

تشكر د القاهرة • أهدأ الصديق ( سامي محمد أبو النور متولى ) ( أسكندرية ) وتتمتع به صديقا دائما

وفي انتظار ما يصحله البريد إلينا من رسائل الأصدقاء الأحرار . تلك الرسائل التي - إن دلت على شيء - فلما تدل على عمق التفاعل والاستجابة بين د القاهرة وقرائها من المثقفين والمبدعين والهواة •

القصيرة منذ ( قرويد ) و ( بوشنج ) إلى ( شارل مورون ) ، وقد طرأت على هذه الملمرة كغيرها من المراس تطورات علمية خطيرة كثفت من معطياتها ، وبلورت من أدواتها المنهجية ، وأصلت من تحليلاتها وشروحاتها . ونتجته هذه الملمرة بشكل علم إلى تعميق فهمنا لحفايا اللا شعور في الأثر الأدبي ، والكشف عن منظومة العلاقات الباطنة التي تمكس حالات التذاهي ، وتفسر المضمون الجانبي الذي يطرح أكثر من مستوى واحد لفهم الحقيقة . إلا أن تعدد التألق في نفس الوقت الربط المباشر أو الميكانيكي بين الدلالات الأدبية التي تنطوي على سطح العمل وبين الأبعاد النفسية في شخصية المبدع ، وإدعاه تفرع الذات المبدعة من خلال التناظر السريع للأسماء والقيمات والنموت والميكانيزمات التشكيلية في العمل لا تعدى كونه ممارسة ساذجة ولفحة لعملية النقد الأدبي ، وقد تجاوز تاريخ الدراسات ( النفس أدبية ) هذه المرحلة الطفولية الأولى منذ سنوات وسنوات . نرجو أن تكون قصتك القصيرة ( من داخل تابوت اللحظة ) بطلاقة تمارف مبدئية بيتا ، فهي لا تكشف عن إمكانياتك الحقيقية التي تحدث عنها بإسهاب في رسالتك . والقصص رغم

رسالتنا الأولى هذا الأسبوع من السبيرة ( حورية البدرى ) ( جامعة الاسكندرية ) وفيها تناقش الصديقة أحد اتجاهات النقد الأدبي الحديث ألا وهو الاتجاه النفسي في تحليل النص . والصديقة تواجه هذا الاتجاه بشدة ، فهي ترى أنه يحاول التيش في شخصية الكاتب وسير أخوارها ، ويسعى إلى الربط بين جزئيات العمل الإبداعي وعناصره وبين دلالاته النفسية المتناثرة عند الكاتب بما يظلم الكاتب ويصله معاً ، وما يفسط على الكاتب صفات ونموتاً هي أبعد ما تكون عن حقيقة شخصيته ، فهذا الاتجاه باختصاره في رأي الصديقة ضربت الصديقة ( حورية ) مثلا مجموعتها القصصية التي قام بتأليفها وتحليلها حسب المنهج أحد التقاد المتخصصين أكاديميا بجامعة الاسكندرية فيا كان منه إلا أن قام بتحليل نفسي سطح لشخصية الكاتبة ، وأشار إلى دوافعها النفسية في الكتابة ، وإلى سماها النفسية سلباً وإيجاباً ، فإساء إليها بالغ الإساءة . ونحن لا نتفق كلية مع الصديقة ، ولا نرفض متلقها كلياً ، فالدراسة النفسية في التحليل الأدبي مدرسة لها عدالها العلمية الموضوعية ، وخصائصها التحليلية



• لوحة للفنان برهان كركوتل •

# فوتوغرافيا

## رَمِيسِيَّيْنِ .. فَتَانُ مِصْرِيَّيْنِ عَالِيَيْنِ

يقدم فيها كل فتان فوتوغرافي عملاً له ، يقوم بشرحه ويرد على استفسارات جمهور الحاضرين ، وكان من ضيوف إحدى الندوات فتان فرنسا الفوتوغرافي لوسيان ، وكان يقدم أعمالاً بجسم المرأة العاري وعلاقاتها بالطبيعة ، فدار نقاش بينه وبين رئيس مرزوق حول إمكانية تصوير جسم المرأة بمفهوم آخر وفلسفة أخرى دون أدنى إشارة حسية ، وكان التحدي ، إذ طلب لوسيان منه أن يأتي بعمل يحقق ما يدعي ، وفي لقاء تال قدم رئيس عملاً فنياً لموضع في جسم المرأة يجير الخلق بطريقة لا تعرف للإشارة سيلاً ، وكان تشجيع الجميع له حافزاً ، ومن هنا واثته فكرة إقامة معرض متكامل من المرأة - الطبيعة ، قام فيه بتصوير جسد المرأة مستخرجاً منه علاقات وأشكال تجريدية تشابه الطبيعة ، فهي مرة أنهار ومرتلعات ومتخففات ، ومرة وديان وسهول وغيره ، وعرض الفنان فنانج من أعماله على الناقد العالمي جاك لاسين رئيس اتحاد الناقد الماعلين ورئيس لجنة التحكيم في بيتال باريس ، دهش لما الناقد واعتبرها انجاءاً جديداً في مجال الفوتوغرافيا ، وقدم له في كتالوج المعرض بقول :

«رئيس مرزوق لا يكتفى فقط بالشئ الذي نجح فيه ، ولكنه اهتم بالتفاصيل المتناهية في الدقة . فهو يفهم جيداً حتمية المجهود الشامل الذي يسمح له بتصميم كل حيائها اكتشافاته ليدل على ما هو كى يحقق ذاتية متكاملة فنياً ، فهو يلجأ إلى التركيبات المصنفة لكي يخرج منها تكوينات جديدة تماماً .»

ونجح المعرض ، واقتنت المكتبة الفنية في فرنسا ٤٠ عملاً له للاحتفاظ به كأرشيف يتضمن هذا الانجاء

الفتان . ولقد عرضت عليه الجنبية الفرنسية رسمياً لكي ينتسب انجاءه إلى فتان مصري المولد والنشأة ، لكنه في نهاية الأمر فخرنسي الجنبية ، لكنه رفض بكل الإصرار ، قالنا : ليس في العالم بأسره ما يساوى كون مصرياً .»

وعاد الفنان إلى مصر مدرساً لمادة التصوير السينمائي في المعهد العالي للسينما عام ١٩٧٩ ، ومارس عمله كمدير للتصوير السينمائي في أكثر من عشرين فيلمًا ورواية وخمسة عشر فيلمًا تسجيليًا تال أغلبها جوائز عليّة دولية ، هذا بالإضافة إلى عمله كمدرس لمادة التكوين والتصوير السينمائي بمعهد الأديك في باريس ، وحصل الفنان على درجة الدكتوراة في التصوير السينمائي من السربون عام ١٩٨٣ بدرجة جيد جدا بإجاء لجنة التحكيم ، وهذا يكون أول مصري يحصل على درجة الدكتوراة في التصوير السينمائي من السربون . كما اختارته السينماتيك الفرنسية من بين أحسن ثمانية مصوري في تاريخ السينما العالمية عام ١٩٧٩ وذلك ضمن مهرجان باسم «أسئلة الصورة» .

وعلى الصفحة المجاورة تقدم معلين من خشارات الفنان المصري العالي رئيس مرزوق ●

وقد أرسل عقب تخرجه في بحثه دراسية إلى المعهد التجريبي للسينما في روما ، واستمر في دراسته ، لكنه وجد أن قدراته تتعطل وطموحه الفني يندم ، فطلب من إدارة البعثات نقله إلى معهد السينما الإيطالية ، فتم نقله وأمضى بحثه ودراسته الجادة ، وهناك أقام أول معرض لأعماله الفوتوغرافية ، وهي أعمال تثل البيئة المصرية .

انتقل الفنان بعدئذ إلى باريس ، وخلال تجواله اليوم في السينماتيك الفرنسية لمشاهدة الأفلام ، تعرف على الناقد العالمي هنري لانجلوا الذي أعطاه تصريحاً جانبياً لمشاهدة العروض السينمائية كاملة ، ما لسه فيه من جدية ، وحينما عرض رئيس على الناقد العالمي أعماله الفوتوغرافية ، أعجب بها وشجعه على إقامة معرض في متحف السينما ، بل وكتب له كلمة التقديم في الدعوة ، وأقيم المعرض بقصر شاوبر التابع لمتحف اللوفر ، ولأولى نجاحاً كبيراً ، فقد كتبت معظم الصحف الفرنسية عن المعرض وأشاد به العديد من النقاد الفرنسيين .

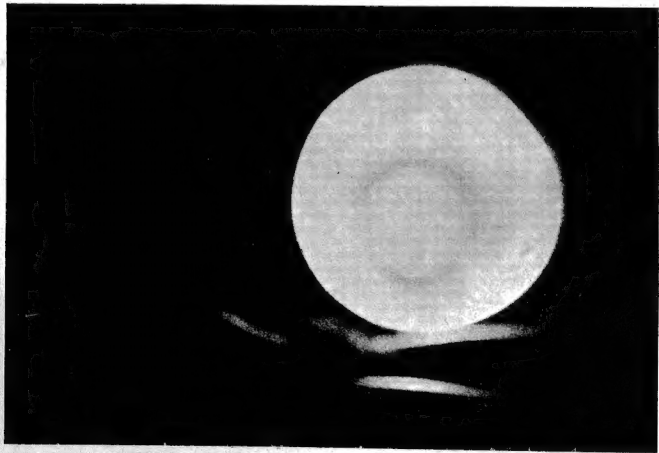
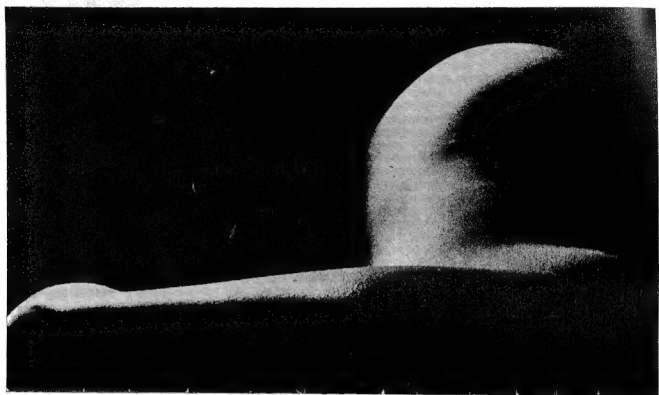
تابع الفنان بحثه ، فداوم على حضور معظم الندوات الفنية ، وأهمها ندوة لنادي التصوير الفوتوغرافي المسمى نائى ٣٠ × ٤٠ ، وكان

الصورة الفوتوغرافية عند رئيس مرزوق بحث فني ، يهدف إلى تنمية اللغة السينمائية ، ويؤكد التعبير من خلال الكاميرا ، كما أنها أبحاث لسينما اللد .

### هنري لانجلوا

بهذه الكلمات السريعة قدم هنري لانجلوا معرض رئيس مرزوق الذي أقيم في باريس عام ١٩٦٨ بقصر شاوبر بمتحف السينما ، وهنري لانجلوا هو الناقد العالمي الراحل ، ومدير السينماتيك الفرنسية ، والذي يعتبره السينمائيون الفرنسيون أباً روحياً لكل تخرجي الموجة الجديدة في فرنسا .

والفنان رئيس مرزوق بدأ رحلة فنانج ودراسة جادة منذ تخرج في المعهد العالي للسينما بالقاهرة ، حيث كان ترتيبه الأول على الدفعة الأولى من تخرجي المعهد ، وواصل البحث والدراسة والتجارب لإيجاد لغة جديدة ، ولهم متميز لفن الفوتوغرافيا ، فتمت دخول الفنان المعهد العالي للسينما ، وخلال دراسته كطالب بقسم التصوير السينمائي ، أقام أول معرض له في متحف الفن الحديث ، وكتب الجيش بيتياً لرئيس مرزوق بمستقبل ياهر ، بمداه اشترك في العديد من المسابقات حصل فيها على الجوائز الأولى .





- بائع السجاد
- للفنان جاليلو روساتي
- ألوان مائية ● ٣٥ × ٢٧ سم ●